منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

عادل ضرغام

في تحليل النص الشعري




mohamed khatab

في تحليل النص الشعري

عـــادل ضـرغـــام


الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009 م

ردمك 978-9953-87-568-2

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

149 شارع حسيبة بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)

ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

لتنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (9611+)

تقديم

تظـــل المقاربة النقدية للأعمال الأدبية في كل العصور ذات تأثير وحضور واضحين، بغض النظر عن طبيعة ذلك التأثير وذلك الحضور. وفي ذلـــك السياق تتعدّد وجهات النظر في مقاربة الأعمال الأدبية، إلى تـــوجهات عديـــدة، منها ما يحاول الالتزام بحدود نظرية معينة، وهذا التوجه بالرغم من جدواه يظل استناداً إلى تجربة آنية معيشة قليل التأثير، لأن الباحث الأدبـــي في ذلك السياق يظل مشدوداً إلى حدود النظرية بحـــذافيرها، ولا يحـــاول أن يفهم النص – لب العملية النقدية – فهماً جـــيداً قبل تطبيق النظرية، ولذلك يظل الإجراءات النظرية – في أغلب الأحيان – شكلية وليس لها تأثير كبير في ردم الهوة بين القارئ والنص، أو تـــشكيل جـــسر بينهما، ذلك الجسر الذي يظل بالرغم من محاولة التعاظم عليه من البعض أساس العملية النقدية.

ومـــنها – أيـــضاً – توجه يحاول الانسلاخ من حدود النظرية، والاستعاضـــة عنها برطانة زائفة مشوهة تحت سيل مصطلحات برقها خلـــب، تعطي القارئ إحساساً زائفاً بالندى والمطر، ولكنه ينتهي من القـــراءة، متيقناً في النهاية أنه لم يقترب من النص موضوع الدراسة قيد ذراع.

ولـــست أزعم في تقديمي للدراسات التي يحملها هذا الكتاب إلى القـــارئ أنـــني بعيد كل البعد عن الاتجاهين السابقين، وأنه ليس هناك عيب أو عوار يكتنف هذا العمل، وإنما – فقط – أشير إلى أنني حاولت

أن أفهم النصوص موضوع الدراسة قبل البدء في الكتابة واستخدام آليات أو إجراءات حديثة، لأن عدم الفهم وهي حالة استشرت بين الباحثين والنقاد في الفترة الآنية، تؤدِّي إلى أخطاء جوهرية عديدة، وعدم الفهم - أيضاً - يجعل معظم الباحثين والدارسين يتدثرون بالمصطلحات الرنانة التي لا تجدي ولا تفيد، ولهذا نجد في حالات كثيرة أن النص من خلال قراءاته وفهمه ينمو في اتجاه، ونجد المقاربة النقدية تنمو في اتجاه آخر، وكأن محاولة التدثر بالمصطلحات دون الاتكاء على جزئية الفهم التي أشرت إليها تصنع حاجزاً بدلاً من أن تقرب النص وتزيده معرفة حضوراً، زادته غربة ونفياً وتشرداً، وهذه هو سر الأزمة التي يعاني منها النقد الأدبي منذ فترة كبيرة.

يحتوى هذا الكتاب على ثلاث دراسات كتبت في فترات متباعدة، ولكن هذه الدراسات يجمعها خيط واحد هو الاهتمام بالشعر، والشعر وحده، ذلك الكائن الذي تغرب حتى أصبح لا يعرفنا، وأصبحنا - أيضاً - لا نعرفه.

تأتي الدراسة الأولى (كتابة الظل في قصائد الأخضر بن يوسف للشاعر سعدي يوسف) واضعة اهتمامها الأساسي في إطار جزئية فكرية أرقت المبدع العربي على مرّ العصور والأزمنة، وهي طبيعة العلاقة الملتبسة بين الإنسان (الكائن المادي المعهود)، والظل أو الشاعر، ذلك الكيان، الذي لا يتكوّن من لحم ودم.

ومقاربة هذه العلاقة الملتبسة موجودة في تراثنا العربي وفي الأدب الغربي، ولكن الشاعر سعدي يوسف - انطلاقاً مما وقع بين يدي من أعمال - يعتبر أول شاعر عربي يكون هذا المنحى الفكري، من خلال اختيار عنوان فاعل، لكي يكون دالاً على الظل، أو الشاعر، ومن خلال استمرار هذا المنحى من بداية كتابته إلى اللحظة الآنية.

واستمرار هذا المنحى من البداية إلى اللحظة الآنية، يشير إلى أصالة هـــذا المنحى لديه، فوجوده في إبداعه يكشف عن قلق دائم تجاه تلك العلاقـــة الملتبسة. بالإضافة إلى أن صورة الظل أو كتابته – انطلاقاً من هـــذا المـــدى الزمني في فقد واكتساب منطلقات جديدة – لا تتجلى بشكل ثابت، وإنما تتغير من لحظة زمنية إلى أخرى.

وقـــد كـــشفت الدراســـة عن أن صورة الظل أخذت في إبداع الشاعر مراحل عديدة، منها مرحلة الميلاد أو الخروج أو البزوغ، وفيها يتجلى الظل أو الشاعر في إطار خاص يكشف عن هذه الوجود، بجوار الإنـــسان معتمداً في ذلك السياق على منطلقات مثالية تؤثر في حركته وتوجهه وارتباطه بالأشياء المحيطة.

وفعـــل الـــسيطرة والقـــيادة في ذلك السياق موزع بين الإنسان المـــشدود إلى تكوين مادي وإلى تواصل اجتماعي، والظل المشدود إلى رحمـــه المـــثالي المتـــرفع عن التدنيس والانغماس في الواقع، وكأن هذا الانغماس يفقد مثاليته المشروعية.

في المـــرحلة الثانية نجد أن الظل يتعاظم على هذا الوجود الثنائي، ويحاول انطلاقاً من وجوده وإيمانه بمنطلقاته الأساسية المثالية أن يكون له حـــضور فعال، بل فوق ذلك، يحاول أن يغير في العالم حتى يستجيب لمنطلقاته المثالية.

هذا التوجه أوجد ما يمكن أن نسمِّيه الفعل والانفعال والشد والجذب والصراع، بين الظل الذي يحاول أن يلقي مثاليته على العالم، والواقع الذي لا يـــستجيب بـــسهولة لهـــذه المثالية، ومن ثم تكون هذه المرحلة مرحلة الصراع، التي تسهم في وجود آليات كتابية مغايرة عن الآليات السابقة.

إن هـــذه الـــصراع يؤدِّي – بالضرورة – إلى وجود مرحلة أخيرة، وهي المرحلة التي يفطن فيها الظل إلى سراب ما أمن به، أو هي المرحلة التي

يفطن فيها على وجه الدقة أن الحياة لا تستجيب بسهولة لمثاليته التي آمن بها سابقاً، ومن ثم تتوارى مثاليته، ويظل يرقبها في أسى شفيف.

إن الظل في المراحل السابقة، في لحظة نموه واكتماله، وإيمانه بمنطلقاته المثالية، وصراعه لكي يرسي منطلقاته على العالم، وهزيمته وتلاشيه، يقدم في قصائد الشاعر من خلال آليات كتابية معينة، وقد حاولت الدراسة قراءة هذه الآليات انطلاقاً من المنحى الفكري المسيطر في كل مرحلة على حدة.

ظلّ سؤال يراودني أثناء فترة القراءة والبحث، ولم أحاول أن أتطرّق إليه في متن البحث، وهو: هل الأخضر بن يوسف يعدّ قناعاً؟

وللإجابة عن هذا السؤال، يمكن الإشارة إلى أن القناع صوت جديد يتولد من صوتين، وهذا الصوت ليس صوت الشاعر أو صوت القناع بتجلياته العديدة، ولكن الأخضر بن يوسف في قصائد الشاعر في مراحله العديدة هو محاولة لاكتشاف الذات، أو هو محاولة لاكتشاف ما لا يكتشف أو تكديس ما لا يكدس، أو هو محاولة لمراقبة واكتشاف الجزء المخبوء من وجودنا، ولا يتمّ الكشف عنه بسهولة وحيادية.

أما الدراسة الثانية (تحولات الضمير السردي في سيفيات المتنبي)، فهي دراسة تحاول الإفادة من التوجه الأسلوبي في دراسة الشعر، وخاصة النصوص الشعرية القديمة، وذلك من خلال محاولة تصفية ومعرفة الصوت الذي يحمل النص إلى المتلقي.

وفي هذه الدراسة هناك إشكاليات عديدة، منها اعتبار النص الشعري نصاً سردياً، وهو اعتبار بالرغم من المشاكل العديدة التي تكتنفه ولدت له مشروعية في العقود الأخيرة. ومنها - أيضاً - تحديد الضمير السردي في إطار ذلك التشابك الخاص بوجود الضمائر في النص الشعري. وفي إطار ذلك التشابك تمّ الاستناد إلى سمتين أساسيتين لكي يتمّ اعتبار ضمير ما

ضميراً سارداً، وقد تمّ تحديد هاتين السمتين من خلال الوجود والهيمنة، فوجود الضمير بحدّ ذاته لا يصلح بمفرده لكي يكون ضميراً سارداً. ولكن يجب أن يكون هذا الضمير مهيمناً، بمعنى أن يكون خيطاً قوياً ينظم العلاقات والدلالات، وكأنه شريان مغذٌّ لحركة المعنى ولجدليات الدلالة.

وفي إطار ذلك التصور، وانطلاقاً من طبيعة الدراسة الخاصة بقصيدة المدح، وجدت إشكالية أخرى تتمثل في التوزع بين فرضية الثبات أم فرضية التحول. فرضية الثبات تتمثل في أن الشاعر يستخدم ضميراً سارداً واحداً من البداية إلى النهاية، والتحول معناه أن الشاعر في بنائه لنصه الشعري يستخدم أكثر من ضمير سردي.

إن حل هذه الإشكاليات يتطلب وعياً ببنية القصيدة العربية بشكل عام، وبنية قصيدة المدح بشكل خاص، فهي قصيدة قائمة على التمفصلات الكبرى، وعلى التحولات المفصلية، تلك التحولات، التي استدعت - بالضرورة - تحولات في الضمير السردي، ومن ثم الاستناد إلى فرضية التحول استناداً إلى خصوصية بنية القصيدة العربية القديمة.

وفي دراستنا للتحول من ضمير سردي إلى ضمير آخر، تجلى لنا أن هناك تحولات مفصلية تقضي على شرعية الضمير السردي السابق، وتحولات جزئية تحدث في النص الشعري لاستجلاء ملامح جزئية وصورية.

ومن خلال دراسة سيفيات المتنبي تجلى لنا أن الضمير السردي يعطي دلالات وثيقة الصلة بحركة المعنى، وحركة الذات في صراعها مع نفسها، ومع سياقها الحضاري، ومع الممدوح، الذي يأخذ مع المتنبي دلالة خاصة بوصفه يمثل سلطة نموذج متخيل للذات.

والدراسة الأخيرة (جماليات التقرير في القصيدة الحديثة) دراسة تحاول أن ترصد ظاهرة مهمة ترتبط بتخفيض اللغة الشعرية، واقترابها في أحيان ليست قليلة من اللغة التقريرية، وصعوبة هذا الموضوع تتجلى في

طريقة تناوله، فالنقاد يشعرون بالضرورة بهذا التخفيض وبهذا التقرير، وبأن هناك جمالاً في ذلك التخفيض وذلك التقرير، ولكن يبقى كيف يمكن دراسة هذه الظاهرة، ووضعها في أطر وأنماط قابلة للبحث.

وقد حاول البحث أن يصفي السمات الخاصة باللغة التقريرية، مثل البعد عن الاستعارات، التي قد تحتاج إلى إعمال الذهن، وهذا التوجه - بالإضافة إلى نقطة الانطلاق من التمثيل الموضوعي للواقع - أدّى إلى وجود جزئية أخرى ترتبط بالإخبار عن الواقع المحيط بتعدد أشكاله وهيئاته.

وجاءت السمة الثانية منطلقة من محاولة التواصل بين الشاعر والمتلقي، وهي سمة التركيز على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي أو الوعي المشترك بينهما.

أما السمة الأخيرة فإنها جاءت مرتبطة - في البداية على الأقل - بإبداع قصائد تنتهج العناية باليومي، والإصرار على التفاصيل، وقد كان هذا التوجه من الشعراء يرتبط في الأساس بمحاولة توجيه المتلقي إلى قيمة ما يكتبون، وكأن هذا التحول اللغوي يرتبط بسياق حضاري خاص يفترض أن يكون هناك مغايرة في طبيعة الآليات الفنية، التي يعتمدها الشاعر لتحقيق قيمة التواصل.

إن الدراسات المقدمة في هذا الكتاب إلى القارئ تحاول أن تقدم وعياً خاصاً بالنصوص موضوع الدراسة، وتنطلق - أساساً - من جزئية الاقتراب من هذه النصوص، والتماهي معها وفق مرشدات دلالية وأسلوبية.

والله أسأل أن أكون قد وفقت

وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين

عادل ضرغام

2008 - 10 - 3

كتابة الظل في قصائد الأخضر ابن يوسف
في شعر سعدي يوسف

إن الإبـــداع بشكل عام لا يقف عند صورة واحدة، وإنما يتطور تدريجـــياً، بفعـــل الوعـــي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية، وهذا التطور الخاص، بالإبداع بشكل عام، يرافقه - بالضرورة - تطور في طريقة التناول والدرس والاهتمام، وتتطور - تبعاً لذلك - الآليات التي يستخدمها الباحث لمقاربة ذلك التطور.

إذا ارتـــبط الحديث بالشعر، بعيداً عن الحديث العام السابق، فإن هـــناك آراء علمية شبه مقررة في البحث الأدبـــي تري أن الشفوية أو الإنـــشادية في الـــشعر العربـــــي ظلّ لها وجود مسيطر، وأن نتاجنا الشعري ظلّ مطوقاً بفكرة الإنشاد والغناء، بداية من العصر الجاهلي إلى عـــصرنا الحـــديث، باســـتثناء بعـــض المحاولات، التي وصفها البعض بالـــشكلية، وظلت - في إطار ذلك الوصف - واقعة في سياق المنتج السلبـــي، ومن ثم لم يتمّ تفعيل مثل هذه التوجهات، و لم تتمّ دراستها دراسة، تحاول معاينتها وفق سياقها.

لقـــد ظلت فكرة الإنشاد أو الشفهية مهمة للشعر العربـــي، وقد جعلـــها أحـــد الباحـــثين ســـبباً أساسياً في وجود المطولات، وتعدد الموضـــوعات، حيث يقول (وسيطرة ملكة الإنشاد الشفوي، قد تكون أحد أبرز الأسباب لتنوع موضوعات المطولات الجاهلية، وكأن التنوع لإزالة السأم من المتلقي، وقد يعزز هذا الرأي القائل بأن المطولة ليست

قصيدة واحدة، وإنما عدة قصائد، وللشفاهية إسهام في تفسير تفتيت القصيدة وتعدد أغراضها)[1].

فالقصيدة العربية بارتكاها إلى نظام الشطرين، استندت إلى إطار شكلي صارم، يعتمد على الإنشاد وتحديد الوقفات عند نهاية كل شطر، بالإضافة إلى القافية وترددها المتواتر في مكان ثابت، فالبيت يمثل دورة إنشادية مغلقة. وهذا التوجه الإنشادي الشفهي يجعل الشعر مرتبطاً بحيز المدى الزمني، ويغيب المدى المكاني أو التشكيلي البصري، فالشعر وإن كان فناً زمنياً يتقاطع مع الموسيقى في متوالياته الإيقاعية، فإنه – في الوقت ذاته – متصل بالمكان.

وقد أشار محمد بنيس إلى هذا المنحى من خلال توقفه عند هذا التوجه، في قوله: "إن إغفال المجال المكاني في قراءة النصوص يعبر بوضوح تام عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وإن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانباً هامشيا أو ترفاً فكرياً أو لعبة مجانية"[2].

يبدو أن الشفاهية أو الإنشادية كان لها تأثير كبير في مختلف الآداب، فقد أشار أحد الباحثين إلى أن رينيه ويلك، بالرغم من رغبته الإشارة إلى تجريبية (كمنجز)، في ترتيبه الطباعي الخاص لقصائده، ظلّ مؤمناً بنظريته العامة، التي تري أن النص المطبوع أو المكتوب ليست له علاقة بالقصيدة، بل ذهب أبعد من ذلك، حين أنكر القصائد التشكيلية البصرية بوصفها موضوعاً أدبياً، وذلك لأنه تعامل مع العمل الأدبي، بوصفه أداءً مثالياً شفاهياً[3].

إن هذه النظرة إلى النص الأدبي، والتي تراه فناً زمنياً إيقاعياً، وتري النص المكتوب، ليس إلا شبيهاً بالنوتة الموسيقية، والتي تضع النص المكتوب في مرتبة أقل من النص الصوتي، لم تستمر في العصر

الحديث، خاصة بعد ظهور الكتابة، فظهور الكتابة - كما يرى أحد الباحثين - في السياق التاريخي للكائن يعني بكل بساطة الانتقال بالكلمة من الفضاء المتهالك للصوت إلى الفضاء المرئي، وقد شكل ذلك المحاولة الأولى لتحطيم هيمنة السمع وإحلال البصر[4].

ويمكن في ذلك السياق الإشارة إلى فاعلية عنصر التكنولوجيا من خلال اختراع الطباعة، التي شكلت ما يمكن أن نسمِّيه القراءة الصامتة، فهذه القراءة الصامتة أوجدت مجالاً لتوليد هوية بصرية للنصوص، فالشعراء المعاصرون - في إطار ذلك الوضع - أصبحوا يهملون العناصر السماعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية.

وهذا السياق الخاص باكتشاف الطباعة، ربما تجاوب معه - وربما يكون نتيجة له - (وجود تحيز حاد ضد القافية والوزن، وهذا التحيز يشير إلى المسافة التي ابتعد بها الشاعر في إطار الثقافة المطبوعة عن شفوية الشعر)[5].

في إطار هذا التوجه الخاص بتحول الاهتمام من سمعي إلى بصري، حدث تغير في طبيعة الشعر، فالشعر لم يعد مجرد قدرة على تقديم المشاعر أو المعاني الخاصة، وإنما أصبح الشعر تبويباً للكلمات بترتيب معين أو بطريقة تستطيع أن تخلق التأثير في نفس القارئ، والشاعر - في إطار هذا التوجه - كما يقول أحد الباحثين - "لا يستطيع أن ينقل عاطفته، ولكنه يستطيع - فقط - أن يرتب الكلمات بشكل محسوب، لكي يخلق تأثيراً في القارئ، فالقصيدة أداة اتصال، وليس أداة نقل، فهي تنتج ما يقدمه شكلها"[6].

إن التوجه الخاص بالاهتمام بالتشكيلي أو البصري ما كان له أن يتمّ إلا من خلال استحضار طبيعة النظرة إلى اللغة وتحولها من نظرة تعتبرها أداة نقل إلى أداة اتصال، وطبيعة النظرة إلى النص المكتوب،

وتحــولها من نظرة تحتقر جسديته المتشكلة بوصفها جسداً حسياً فانياً، إلى نظــرة ترى فيه كياناً مستقلاً، وبذلك يؤدّي دوراً فعالاً من خلال تكويــنه، وقــد أشار كمال أبو ديب، إلى أهمية هذه النظرة إلى اللغة، وتحــولها من وسيلة أداء تعبيري أي وسيلة إفصاح إلى أداء فعلي، وهذا يستحقق – في رأيه – "في تحول اللغة إلى مادة للعمل، بحيث تنتقل من كــونها نظاماً صوتياً سمعياً إلى كونها نظاماً بصرياً (...) وبذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذرة في الزمان وفاعلية زمنية إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية"[7].

ويمكــن الإشــارة في ذلك السياق إلى توجه إبداعي تجاوب مع طبــيعة النظــرة إلى اللغة، وربما يكون هذا التوجه تجلى في إطار هذه النظرة وانطلق منها، يتجلى هذا التوجه في المدارس الأدبية، التي حاولت أن تــشكل وجودها، من خلال تخفيض اللغة، فالقيمة – هنا – ليست في اللفظة، وإنما في طريقة تقديم اللفظة إلى المتلقي.

ويجــيء الــشعر الرمــزي في ذلك السياق دالاً على بداية ذلك الــتوجه، خاصة مع رواده المعروفين، والمستقبلية – أيضاً – لها إسهام مهــم في توجيه الاهتمام نحو شعرية بصرية تحفل بالمكان، "فقد دعت المستقبلية على لسان (مارينتي) المنظر الأساسي لهذه الحركة إلى اعتماد الأحجــام المخــتلفة للحروف والحبر المختلف الألوان لتحبير الأفكار (...) وقسم وحدة الكلمة، التي ظلت غير قابلة للتجزئة من قبل للتعبير عن المشاعر الذاتية"[8].

وقــد أدّت النظــريات النقدية دوراً مهماً في ذلك السياق، مثل الــشكلية الروســية والبنيوية، وذلك من خلال احتفاء هذه النظريات بالتشكيل اللغوي للنص، بوصفه بنية منغلقة على ذاتها، فهذا التوجه نبَّه الباحــثين – بالــضرورة – إلى أهمية هذا المنحى، وإن كان دور هذه

النظـريات لم يـتوجه إلى الفضاء البصري بشكل مباشر، وذلك لأن تركيـزهم كان منصباً على الجزئيات اللغوية، وفي ذلك تقول إحدى الباحثات "الشكليون الروس ركزوا - بالدرجة الأولى - على الموضوعات اللغوية أكثر من تركيزهم على المشاكل المعقدة الخاصة بالفنون البصرية، وأعمالهم - مطلقاً - لم تؤسس توجهاً لمقاربة الأدب البصري"[9].

الشعر البصري والشعرية البصرية

أشرنا - سابقاً - إلى وجود نمطين للموضوع الأدبي، أو لغتين، لغة صوتية ولغة بصرية، بحيث تغدو الأولى مشدودة إلى صنف نطقي والأخرى مشدودة إلى نسق كتابي. ولكن تجلي الشكل الكتابي في الإبداع المعاصر أخذ أشكالاً عديدة، مما يجعل التفريق بين الشعر البصري والفضاء البصري شيئاً مهماً.

فالشعر البصري - حين نحاول تحديده، والذي يظهر كأنه اتجاه عالمي وجد في أغلب الآداب - يشير (إلى الأشكال الأساسية للشعر البصري، التي أينعت في الخمسينات والستينات، ولكنها لم تزاول ولم تستخدم بانتظام إلا مع أوائل السبعينات، وهذا التوجه وجد بعد الإشارة إلى القيمة التخطيطية للعلامة المطبوعة أو المكتوبة)[10].

فالشعر البصري وثيق الصلة بالشعر المجسد، ولهذا لا يهتم بالمعنى، وكأنه الميزة الأساسية، ويستخدم اللغة ليس بوصفها أداة نقل، وإنما بوصفها جسداً، ومن ثم يحدث تغييب للدلالة اللغوية، لتحل محلها دلالة نابعة من التشكيل أو التجسيد، فاللغة في ذلك السياق تخفض دلالياً، (أو تتحول - على حدّ تعبير Mcluhan إلى رسالة)[11].

والدليل على أن الشعر البصري لا يهتم بالمعنى أو بالدلالة اللفظية بوصفها منطلقاً أساسياً، يتمثل في أن كثيراً من المنظرين للشعر البصري، حين يتحدثون عن نواة الشعر البصري يتحدثون عن الحرف، وطريقة كتابة الحرف، وطريقة توزيعه. فقد كتب Schwitters: "ليست الكلمة ولكن الحرف هو المادة الأساسية للشعر، سوف أعيد هذه العبارة لكي أخدم الدراسة الحالية، من خلال قولي، إن شكل الحرف هو المادة الأساسية للشعر البصري، ودراسة القصيدة البصرية يجب أن تبدأ من خلال نظرة الشاعر إلى القيمة الأساسية لشكل الحرف"[12].

فالشعر البصري أو المجسد من خلال تخفيض اللغة التواصلية، وذلك باتكائه على الحرف أو الكلمة، وطريقة عرض الحرف أو تشكيله في الصفحة، يغيب الدلالة ومن ثم نجد أحد الباحثين يقول "الشعر البصري أو التشكيلي، يخلع الكلمة من معناها، وعلاوة على ذلك، يزعزع العلاقة التقليدية بين النص والقارئ"[13].

فالشعر البصري لا يبحث عن المعنى اللفظي، وإنما يبحث عن معنى التشكيل، ومن ثم نجد في قصائد الشعر البصري تغييباً للدلالة اللفظية، مما ينتج لغة مخفضة، ويعتمد على تكرار اللفظة أو الحرف، بأشكال مختلفة في فضاء الصفحة.

أما في الشعرية البصرية فنجد أن هناك اختلافاً على مستوى التوجه، فإذا كان الشعر البصري يغيب المعنى النامي، من خلال تخفيض اللغة، فإن الشعرية البصرية تحاول أن تجمع بين الفضائين اللفظي والكتابي، أي بين المرئي والمسموع من خلال الاعتماد أو الاستفادة من عنصر التكنولوجيا الحديثة، لأن هذا العنصر أتاح النظر إلى اللغة بوصفها جسداً مادياً صرفاً، ويصبح هذا الجسد المادي بشكله الكتابي نصاً قائماً بذاته.

وهذا التوجه الذي يجمع بين دلالة لفظية ودلالة غير لفظية، أثر في توليد مصطلح الشعرية البصرية، وجعل الاهتمام منصباً على آليات الكتابة والتشكيل، (وذلك لأن أنساق النص غير اللغوية، ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه التركيبية، بل إن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيراً ما تجسد منزلة الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة، وطرق انبناء المعنى)[14].

والشعرية البصرية – في إطار ذلك الفهم – بآلياتها المختلفة، تصبح داخلة في إطار النص الشعري، ومتجذرة في منحاه الفكري، انطلاقاً من هيمنة الفنون البصرية، فالشعرية البصرية – في الخطاب الشعري المعاصر – أصبحت – على حدّ تعبير رضا بن حميد – بنية أساسية ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي، (استناداً إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفها معطى ثابتاً، بل بوصفها صيغاً متحولة تنتظم، وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة)[15].

إذن فالشعرية البصرية تختلف عن الشعر البصري، في كونها لا تهمل المعنى إهمالاً تاماً، ولكنها تحاول جاهدة الاشتغال على هندسة القصيدة وتشكيلها بشكل خاص، دون أن تهمل جزئية التواصل اللفظي، وفي ذلك السياق تأتي العناصر البصرية في النص الأدبي بوصفها عنصراً من عناصر أخرى تتكاتف فيما بينها لتشكيل النص.

فالآليات الكتابية – في الشعرية البصرية – تأتي في الأساس، لكي تتعاظم على الآليات التقليدية السماعية، وفي ذلك السياق تقول إحدى الباحثات "الغرض الأساسي لاستخدام العناصر البصرية، يأتي لكي يعزز أو يوسع أو يغير أو يخرب المعاني التقليدية التي أصبحت قاعدة لكثير من الأعمال"[16].

إذا كانت الكتابة الشعرية المعاصرة، قد استفادت من آليات الطباعة والتكنولوجيا، وارتادت من خلال ذلك مناطق لم يكن من السهل ارتيادها في إطار الشعرية المبنية على الإنشاد الشفهي، وابتعدت عن التشكيل السمتري للقصيدة العمودية، من جهتي التشكيل اللفظي والمكاني، فكيف يمكن للمتلقي أن يحدِّد الآليات البصرية في النص الشعري بوصفها تجلياً مكانياً كتابياً؟

إن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تنطلق من وجود ثنائية في الشعرية البصرية، فهي تحاول الاشتغال على حاستي السمع والبصر في آن، فالكتابة الجديدة كسرت هذا الحاجز بينهما، وأدخلت في كيان النص كل المساحات المحيطة به، وأدخلت فعل العين في بؤرة التلقي، من خلال مراقبة الأشكال وجدل هذه الأشكال وارتباطها بالمنحى الفكري للنص. وقد أشار بعض الباحثين إلى أن جدل اللفظي والبصري يرتبط بحركة العين في قراءة النص الشعري، وفرقوا بين سير العين في حركة سريعة في قراءة النص وبين توقفها لمعاينة دوال غير لسانية، وقد ألمح محمد الماكري إلى هذه الجزئية - نقلاً عن ليوتار - حين قال: "يكون مقروءاً ما لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف، وعلى العكس من ذلك، حتى تتواصل مع طاقة السطر التشكيلية يجب أن نتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الطاقة الخاصة، بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف"[17].

إن هذا التوجه في اعتماد الشعرية البصرية على المزاوجة بين ما هو لفظي وما هو كتابي، كوّن خطاباً شعرياً جديداً، بحيث يشمل عناصر كتابية، لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر. وهذا التوجه الإبداعي يتطلب توجهاً خاصاً في مقاربة النصوص الشعرية، وهذه المقاربة تنطلق مما يمكن أن نسمِّيه بصرية التلقي، وهو مفهوم يتمحور

حـــول الانـــتقال مـــن الأذن إلى العين، أي الانتقال من أحكام جمالية متأسسة على الأصوات إلى أحكام جمالية تؤسسها الرؤية والنظر، حيث يصبح التعامل مع العمل الفني، وهو رهين وعي بالفضاء والمكان.

فالتلقـــي البصري هو طريقة خاصة لإدراك ومقاربة الأثر الفني أو الـــشعري، وهو تلقٍّ يحتاج إلى بلاغة جديدة، تلك البلاغة التي تكسب القـــراءة مـــشروعيتها، من خلال اهتمامها بجزئيات عديدة، مثل الخط المكتوب به النص، وسمك ذلك الخط، وهذا التوجه في دراسة الخطوط وسمكهـــا، سمـــاه محمد الماكري (النبر البصري)،حيث يعتبره (منهجاً أســـلوبياً أو نبراً خطيا بصرياً، يتمّ عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحـــده معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص)[18].

وفي ذلـــك الـــسياق يمكـــن الإشارة إلى أهمية توزيع البياض والـــسواد، انطلاقاً من أن الصفحة البيضاء، هي الإطار الذي يمارس فـــيه الـــشاعر الكتابة، ولهذا يأتي عمل البياض والسواد في الشعرية البصرية فاعلاً، لأن استخدام البياض والسواد ليس فعلاً بريئاً، كما يتـــصوّر البعض، وإنما هو عمل مقصود، وتجلٍّ من تجليات الإبداع الشعري المعاصر، (فتوزيع البياض والسواد يعتبر أثراً لاشتغال الكتابة في تنظـــيم الصفحة، وتصنيف الأسطر الشعرية، ولكن دوره، داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلـــك إلى دلالات أيقونـــية، إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقاته بالسياق النصي)[19].

إن المقدمـــة النظـــرية السابقة، التي جاءت مركزة الحديث على الـــتحول مـــن شعرية شفهية إلى شعرية كتابية، ثم التفريق بين الشعر البصري والشعرية البصرية، تعتبر من – وجهة نظري – مقدمة ضرورية

للدخـــول مـــن خلالها إلى دراسة (كتابة الظل في قصائد الأخضر بن يوســـف) للـــشاعر سعدي يوسف، لأن المتأمل لهذه النصوص الخاصة (بالأخضر بن يوسف/الظل) بوجه خاص، ونصوص الشاعر بصفة عامة ســـوف يدرك أهمية هذا التوجه، ويدرك - أيضاً - أن هناك وعياً من الـــشاعر بهـــذه الجزئية، الخاصة بالتشكيل الكتابـــي، خاصة إذا كان المنحى الفكري في النصوص ليس ثابتاً في تجليه، ولكنه متغير من قصيدة إلى أخـــرى، ليـــشكل في النهاية أنساقاً قد تكون متجاوبة أو متباينة، وتغيير أو تعدد أنساق المنحى الفكري من قصيدة إلى أخرى، يجاوبه - إذا كان هناك وعي من الشاعر بآليات الكتابة البصرية - تغير في هذه الآليات، فقد نجد آلية كتابية أو نمطاً كتابياً في نسق من الأنساق يظهر بـــشكل لافت ومهيمن، ولكن في نسق آخر يغيب هذا النمط ويظهر نمط أو أنماط أخرى لتؤسس دورها الدلالي.

وتحديـــد الظل في ذلك السياق أو الأخضر بن يوسف يعتبر شيئاً مهماً، لأن هذا التحديد يمكن أن يكون فاعلاً في تحديد المنحى الفكري للقصائد بأنساقه المختلفة، وفاعلاً - أيضاً - في مقاربة الآليات الكتابية لكـــل نسق على حدة، والظل أو الأخضر بن يوسف في هذه القصائد يشير إلى الشاعر الذي نحسّ بوجوده، ولا نستطيع أن نلمسه، فهو ليس كـــياناً مادياً معهوداً، ومن ثم فهو ليس من لحم ودم، وهو - في إطار ذلك التصور - يباين الذات الإنسانية المعهودة.

والظـــل - مثل أي شيء - يمر بمراحل عديدة، مثل مرحلة الميلاد والإحساس بوجوده ونموه، ومرحلة الإيمان بقدرته على التغيير، انطلاقاً مـــن المبادئ المثالية التي يختزنها، ويحاول أن يغير العالم من خلالها، حتى يستجيب لهذه المبادئ، مما يولد نوعاً من الصراع، ونتيجة لهذا الصراع، تأتي المرحلة الأخيرة، وهي المرحلة التي يفقد فيها الظل هذه المبادئ أو

يختـــزنها في أسى شفيف، وهو بذلك يفقد الإيمان بسلطة الكتابة وقدرة هذه الكتابة على التغيير.

وكتابة الظل/الأخضر بن يوسف - وهو كيان ليس فيزيائياً - لا تتجلى من خلال صوته في الأنساق المختلفة، وإنما تتمّ من خلال وضعه في إطـــار المـــراقبة من الذات الإنسانية، والمراقبة قد تكون حيادية تماماً كمـــا تجلى في النسق الأول، وقد تكون مملوءة بالدهشة، لإيمانه بنمطه المختلف ومنطلقاته الأساسية، وإيمانه بقدرته على الفعل حتى لو كان في هذه القدرة خرق لمواضعة مؤسسة، وقد يحدث تحول جزئي في المراقبة، بمعـــنى أن يـــتحول الظل - لانكساره وانخراطه في العالم المعيش - إلى مراقب للذات الإنسانية.

اختيار العنوان والمنحى الفكري

ربما كانت هناك ميزة أساسية تتجلى في قصائد الظل/الأخضر بن يوسف، التي توزعت في أعمال الشاعر، تتمثل في اختيار العنوان الدال، الكاشـــف عن طبيعة المنحى الفكري، فإذا كان العنوان لدى المنظرين أصـــبح (جـــزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القـــارئ وإشـــراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي، في محاولة فهم النص وتفـــسيره وتأويلـــه)[20]، فإن العنوان في هذه القصائد جاء كاشفاً عن المنحى الفكري المرتبط بثنائية المبدع، وتوزعه بين كائن عادي ملموس يجـــسيد التواصـــل في إطار سياقات ومواضعات اجتماعية مؤسسة، من خـــلال (سعدي يوسف)، وكائن غير ملموس وغير محدد، من خلال (الأخضر بن يوسف).

واختيار العنوان بهذا الشكل، ينمّ عن قرابة في جزء، واختلاف في جزء آخر، فالقرابة تتمّ في الجزء الأخير، فكلاهما - الإنسان والشاعر -

يحـــتوي اسمه على (ابن يوسف)، والاختلاف يتمّ في الجزء الأول، فهو لدى الإنسان (سعدي)، ولدى الظل (الأخضر).

وهـــذا التوجه في كتابة المنحى الفكري، يشير إلى أنه اختيار ليس عـــشوائياً، ولـــيس اعتباطياً، بل اختيار مقصود، ليشير إلى مساحات التوحد في أحيان، ومساحات الاختلاف في أحيان أخرى، بين الإنسان والظـــل، وهـــذا يشير إلى وعي خاص بفاعلية العنوان، (فالعنوان يمثل مؤشـــراً سيميولوجياً ذا ضغط إعلامي موجه إلى المتلقي بمحاصرته في دلالـــة بعيـــنها، تتنامى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحياناً وفي خفاء أحياناً أخرى)[21].

والعنوان بهذا الاختيار المتعمد يدخل المتلقي مباشرة إلى نطاق النسق الفكـــري الخـــاص، بالإضافة إلى أن وجود هذا العنوان في دواوين الشاعر المختلفة، وبأشكال مختلفة يشير إلى أن العلاقة بين الذات الإنسانية والظل، لا تتمّ على وتيرة واحدة، فهي في انفتاح دائم للتغير والتطور.

والعـــنوان في كـــل القصائد الموزعة في أعمال الشاعر، يعتبر – كما يقول رضا بن حميد – نصاً أصغر (Micro Texte) يقوم بوظائف ثلاث، إذ يحدد ويوحي ويمنح النص الا كبر ويضيف (رولان بارت) بعداً جديداً، فيرى أن العنوان يفتح شهية القراءة[22].

وعـــناوين القصائد التي حملت إلى المتلقي هذا المنحى الفكري، في ديـــوان سعدي يوسف[23] هي على الترتيب (كيف كتب الأخضر بن يوســـف قـــصيدته الجديدة)، و(حوار مع الأخضر بن يوسف)، و(عن الأخضر أيضاً)، و(الأخضر بن يوسف ومشاغله)، و(الشخص الثاني)، و(أوهام الأخضر بن يوسف).

وحضور القصائد على هذا النحو في دواوين الشاعر، يشير إلى قيمة هذا المنحى الفكري، وإلى تجذره في مشروع الشاعر الإبداعي،

ويشير – أيضاً – إلى مشروعية التوجه الذي اقترضناه مسبقاً للدراسة.

والمتأمل لهذه القصائد – انطلاقاً من العناوين – يشعر أن صورة الظل/الأخضر بن يوسف، لم تظهر في هيئة واحدة، وإنما تجلت في أشكال وهيئات مختلفة، فالظل – وكذلك الإنسان – ليس كياناً ثابتاً، وإنما هو في معرض دائم لفقد واكتساب منطلقات أساسية، نتيجة للفعل والانفعال، وللصراع مع الواقع المعيش.

وتغير الأشكال والهيئات الخاصة بالظل، يفضي – بالضرورة – إلى تغير في أشكال تقديمه كتابياً على الصفحة البيضاء، فالظل المراقب بحيادية، من الذات الإنسانية، يختلف – حتماً – عن الظل المهموم بإسدال منطلقاته وقناعاته على العالم، ويختلف – كذلك – عن الظل المهيض، الذي تجلى له سراب ما أمن به، وانحنى في اتجاهه مسبقاً، كما ظهر في قصيدة (أوهام الأخضر بن يوسف).

نسق الشعر نسق النثر كتابة الانفصال

ربما كانت العلاقة الملتبسة بين الإنسان والظل، ووجودهما في كيان محدد علاقة مهمة، لأنها لا تتشكل في شكل ثابت ونهائي في لحظة زمنية، وإنما هي علاقة ترتبط بمعاينة هذا الكائن الذي لا يتكون من لحم ودم، وهذه المعاينة تنطلق من الاختلاف، الذي تحسّ به الذات الإنسانية، والمعاينة – أو الشعور بالظل – ليست إلا مرحلة أولى، سوف تتبعها – بالضرورة – مراحل أخرى.

وهذه المعاينة – أو بداية إدراك ذلك الكائن – تتجلى في قصيدة (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)[24]، من خلال إجراءات كتابية عديدة، منها (العنوان الكبير)، ثم العناوين الفرعية.

فالعنوان الأساسي للنص الذي جاء في خط Bold كبير، (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)، يؤدّي دلالات مهمة، أهمها يتمثل في وضع العلاقة الثنائية، التي تنمّ عن إشكالية، في بؤرة اهتمام المتلقي، ويشير إلى وضع الذات الإنسانية وطبيعة شعورها بهذا الكيان فالوعي الإنساني - من خلال العنوان - حاضر، وربما يكون هذا الحضور واضحاً أكثر في نسق المراقبة، من خلال استخدام ضمير الغياب ضميراً سارداً.

والآلية الكتابية الثانية التي تجلت في هذا النص، تتمثل في تقسيم النص إلى أجزاء، ويحمل كل جزء عنواناً خاصاً به، إذ تأخذ المقاطع المتلاحقة عناوين مستقلة، داخل نسيج العنوان الأساسي، وهذه العناوين الفرعية تخضع لسلطة وحضور العنوان الأساسي. وهو أسلوب خاص في العنوان ازداد شيوعاً في الشعرية المعاصرة، وهذه العناوين الفرعية - كما يقول أحد الباحثين - "تفترض حالة شعرية تقوم على السمو والمضاعفة، وتصعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وآخر"[25].

والجديد في هذه العناوين الفرعية، التي تشير إلى قصدية عالية، ولا يمكن قراءة النص قراءة خاصة، إلا من خلال الوقوف عندها، للوصول إلى دلالة، يتمثل في وجود جزء يأتي في البداية تحت عنوان (ملحوظات)، وهذا الجزء بهذا الوضع الكتابي يمثل إمكانيات عديدة متاحة، للدخول منها إلى نصه الشعري، واللافت - أيضاً - أن عناوين المقاطع التالية، استلت من هذه الملحوظات، التي جاءت على النحو التالي:

- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت
- فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب
- لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت

- لا تأكل لحم عدو
- لا تشرب ماء جبين
- لا تنهش راحة من يطعمك الأزهار
- للضيف الدار، ولكن ليس له أهل الدار
- من يسأل يعط... سوى الحب
- في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود
- يتدئ الخائن بالمرأة

إن تقديم الملحوظات على هذا النحو الكتابي الخاص من خلال النجمة (•) الموضوعة في بداية كل سطر، بالإضافة إلى عددها، الذي قد يشير إلى توجه مثالي خاص، يشير إلى طبيعة تولد الظل في بدايته، وانطلاقه في البداية من منطلقات أساسية، قد تمثل سلطة نموذج له فاعلية، وهذا – أيضاً – قد يشير إلى أن الظل في بداية ولادته قد ينطلق من محددات خاصة لها صفة المثالية.

إن هذه المحددات أو المنطلقات المثالية، تمثل إمكانيات للاختيار، وقد وقع اختيار الظل منها على أربع منطلقات لكتابة نصه الجديد، لكي يضعها في بؤرة التركيز والاهتمام، ولكي تكون نقطة انطلاق للكتابة بالنسبة للظل، وللتأويل بالنسبة للقارئ.

وهذه المنطلقات هي على الترتيب (لا تسكن في كلمات المنفي حين يضيق البيت)، و(لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت)، و(فلتبحث بين تراب الوطن عن خاتمك المغلوب)، و(وفي الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود).

حضور هذه المحددات أو المنطلقات بهذا الشكل الكتابي، يكشف عن حضور وعي الذات الإنسانية بشكل لافت في مقابل وعي

الظـــل، الـــذي يتمثل في اختيار منطلقات فاعلة للكتابة بوصفها نقطة انطلاق أساسية.

وهذا التوجه يكشف – في المرحلة الأولى على الأقل – عن وجود قـــسيمين منفـــصلين، بحيث يكون القسيم الأول ممثلاً في وعي الذات الإنسانية الخاص، ويأتي القسيم الثاني ممثلاً في وعي الظل النامي، الذي بدأ متدثراً ومنطلقاً من محددات الذات الإنسانية أما الآلية الكتابية الأهم – في ذلـــك النسق الكاشف عن وجود كل كيان من الكيانين في إطار مخـــتلف – فتتمـــثل في جزئية المزاوجة في النص الشعري بين قسيمين، قـــسيم شعري وقسيم نثري، وهذه المزاوجة تحفظ لكل كيان وجوده المنفصل، وتشير إلى يقين بالوجود، وتشير – في الوقت ذاته – إلى يقين بالغـــياب، وحضور صوت الذات الإنسانية في الإطار النثري شبيه إلى حـــدّ بعـــيد بتأمل النبتة التي تبدأ في النمو، وتتحسس التربة للخروج والظهور.

ففي الجزء المعنون بالعنوان الجانبـــي (لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت)، يقول[26]:

تتدافع الأمواج بين يديه...
يمسك، بغتة حجراً، ويبرؤه محاره
ويظل ينصت:
هبة للريح ثابتة، تهب، تهب... ثابتة...
سيدخل في العناصر
كل ما في البحر يصبح موجة كبرى
وما في الأرض يصبح موجة كبرى
ويدخل في العناصر

قبضة مشدودة
حجراً
ووجهاً ناتئ القسمات...
ها هو في شوارعه الأليفة، ماثل
خطواته عجلى
وفي يده محاره

أهـــي أنفاسك أكثر هدوءاً؟ ربما شعرت بأنك ما تزال قادراً على الكتابة. كثيراً ما أحسست، حتى منذ عشرين عاماً، بحالة الخطر، وأنت تبـــتدئ القصيدة، لكنك حين تتمّ المقطع الأول تجد في نفسك قوة لا تعلم مصدرها.. مثل نبع خفي التدفق، الهدير المكتوم وحده.

أنت إذن تعتقد، أيها الأخضر بن يوسف، بأنك ما زلت تنتسب إلى الفئة الضالة.

إن آلية الكتابة حين توزع إلى نسقين كتابيين، نسق الشعر ببدايته المستوية ونهايته غير المستوية بوصفها تشكيلاً بصرياً، للكشف عن الظل وارتـــباطه بنـــسق خاص، لبداية الفعل والظهور، والدخول في التجربة والإبـــداع، ونسق النثر بكتابته الممتدة من بداية السطر إلى نهايته، التي تزيد مساحة السواد مقارنة بالبياض، تشير إلى صوتين راصدين صوت شعري، صوت الظل، وصوت الذات الإنسانية المراقبة، (فتوزيع البياض والـــسواد لا تحكمه فقط مقتضيات تنظيم الفضاء، بل يمكن أن يضبطه ويـــنظمه مقتـــضى الفضاء الصوري، في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص)[27].

وإذا كانت النظرة السابقة إجمالية إلى مساحات البياض والسواد، فإن النظرة الجزئية سوف تشير إلى أن الأشكال الكتابية البصرية تؤدِّي دوراً مهمـــاً، فالخطـــاب الأساسي في نسق الظل من الاقتباس السابق،

يكشف عن آلية الإبداع بما فيها المجاهدة، التي تتجلى بشكل لا يمكن تحديده من خلال الاتكاء على البياض الجزئي في قوله "تتدافع الأمواج بين يديه...". فالبياض في الجزء السابق يشير إلى محذوف غير محدد، ومن ثم يشارك المتلقي في إكمال العنصر الناقص بطريقته الخاصة، وبفكرته الخاصة عن الشاعر وقصائده، وهذه الطريقة قد تكشف عن أشكال عديدة للمجاهدة، فاستثمار الفراغ، لم يعد يقف عند حدود قراءة النص فقط بالنسبة للقارئ، وإنما تؤدِّي مساحات البياض الجزئية - في أحيان ليست قليلة - إلى جعل المتلقي يخرج من صمته ليكمل النص وفق ثقافته الخاصة.

فالشاعر الموجود في بؤرة الفعل تتدافع إليه توجهات عديدة للإمساك بها، والدخول من خلالها إلى توجه فاعل، ومن ثم فإن عملية الاختيار، تأتي بغتة، في قوله "يمسك، بغتة حجراً، ويبرؤه محارة".

فالفعل الخاص من الظل يبدأ من فعل الاختيار، من قائمة اختيارات متاحة، ولكن هذا الاختيار ليس فاعلاً، إن لم يرتبط بنمو داخلي لعنصر من عناصر التكوين الإنساني بحسب نظرية إمبادوقليس(*)، العناصر الأربعة، حيث يحدث تغييب لعناصر المادة الثقيلة (مثل التراب)، ويحدث تركيز وتصفية لعنصر (الهواء) الرياح، بوصفها معادل إخصاب.

وفي تصويره للريح التي تشكل عنصراً من عناصر التكوين، للدخول في شريحة الظل بتكوينه الخاص، نجد أن الآليات الكتابية البصرية لها حضور فاعل، في قوله "هبة للريح ثابتة، هب، هب... ثابتة...". فالإدراك البصري يتوقف - بالضرورة - عند جزئية التكرار اللفظي بوصفها إشارة كتابية، وليست إشارة صوتية، بالإضافة إلى جزئية التنضيد أو التوزيع، للكلمتين في السطر الشعري.

فتكــرار كلمة (هب) بشكل متوالٍ، ربما يفيد من ناحية الإدراك البصري، إفادة مهمة، ترتبط بتوليد نسق جديد مغاير للحظة التحسس والاختــيار السابق، فإذا كان الظل في النسق السابق موزعاً بين عالمين، فإنــه في هــذا النسق قد تخلص من نسق سابق ودخل في إطار جديد مغاير، له سيطرة وله حضور خاص.

وكذلك فإن تكرار كلمة (ثابتة) بهذا الشكل الخاص من التنضيد، قد يشير إلى فكرة الثبات التي أشرنا إليها سابقاً، ويشير - أيضاً - إلى أن فعــل الحــركة التي توجدها الريح، لم يفضِ إلى خلخلة في النسق الجديــد. وفي إطــار ذلــك التكوين ستبدأ عملية الإبداع في تجليها وتــشكلها مــن خــلال صور وثيقة الصلة بالظل، فهي صور نحتت وجــودها من المغايرة والاختلاف، ولا يمكن الإمساك بها بسهولة، من خــلال قــوله "كل ما في البحر يصبح موجة كبرى - وما في الأرض يصبح موجة كبرى - ويدخل في العناصر"، فالظل - في تشكيل النص الــشعري - لا يرتبط بالمألوف، وإنما يرتبط بصور تندّ عن أي تصور واقعي.

النص الموازي: صوت الذات الإنسانية

إذا كــان الجــزء السابق تجلى في إطار كتابة شعرية، تمّ الاتفاق عليها بفعل التراكم الكتابــي لقصيدة التفعيلة، فإن الجزء الثاني جاء في إطــار نسق بنائي خاص، يرتبط بالنمط الكتابــي النثري، حيث تبدأ الكتابة من اليمين إلى اليسار، ومن بداية السطر إلى نهايته.

هذه الكتابة بصرياً، إذا كشفت عن مغايرة في نسق الكتابة، فإنها - بالــضرورة - سوف تدفعنا إلى التفكير في نسق المغايرة، فيما يخصّ الــضمير الــسردي، فالضمير السردي في الإطار الشعري جاء مرتبطاً

بضمير الغياب، ولكن الجزء النثري جاء متجلياً في إطار ضمير المخاطب، واستخدام ضمير المخاطب ضميراً سارداً يشير إلى وجود صوتين، أحدهما متكلم والآخر مخاطب.

إن المغايرة في الضمير السارد تجعل مشروعية التناول النقدي، في إطار ذلك التصور واضحة تماماً، ولها ما يبررها، بحيث يغدو الجزء الخاص بالغياب وثيق الصلة بالظل، ويغدو فعله الإبداعي موضوعاً في بؤرة التركيز، بداية من المجاهدة والتحول تدريجياً، والخروج من نسق عام إلى نسق خاص، يغير في مواضعات الأشياء في الوجود.

وفي إطار ذلك التصور يأتي الجزء النثري دالاً على صوت الذات الإنسانية التي تتكون من لحم ودم، ويأتي صوتها في نهاية كل جزء من أجزاء القصيدة بوصفه دالاً على الخروج من حالة التلبس بالظل، ولهذا نجد المنطق العقلي يطل فاعلاً، فحين نقرأ قوله "ربما شعرت بأنك ما تزال قادراً على الكتابة، كثيراً ما أحسست، حتى منذ عشرين عاماً بحاله الخطر، وأنت تبتدئ القصيدة، لكنك حين تتمّ المقطع الأول تجد في نفسك قوة لا تعرف مصدرها"، نشعر أن النص النثري السابق يأتي مرتبطاً بالمراقبة المنطقية، بعيداً عن مراقبة الدهشة، التي رأينا صداها في النسق الشعري، ففي هذا الجزء نشعر بوجود القلق الإبداعي الخاص بعدم أو بصعوبة مجيء الشعر(**)، ويشير – انطلاقاً من رؤية عقلية تشير إلى الإنسان – إلى قوة خارقة في حالة الدخول إلى نسق الظل.

إن المتأمل للنص الشعري، يدرك أن هناك توازياً بين النسق الشعري بوصفه نسقاً كتابياً، تمّ التأسيس له بفعل التراكم الكتابي لقصيدة التفعيلة، والنسق النثري في المقاطع الشعرية الأربعة، التي اختارها من الوصايا العديدة للكتابة، وهذا التوازي الكتابي يصبح دالاً، على وجود الظل بوصفه كياناً له وجوده الجزئي، الذي يطل في

شـــكل دفعات إبداعية، ويصبح دالاً - أيضاً - على وجود الإنسان، بوصفه الكيان الحامل لجدل الاتصال والانفصال، وبوصفه عنصراً مهماً يتلبسه الظل لفترات.

والنظـــرة الفاحـــصة سوف تثبت أن كل قسيم يتجلى في إطاره الكتابــــي بشكل خاص، وهذا التجلي لكل قسيم على حدة، غيّب فكـــرة الـــصراع بـــين الظل والإنسان، في ذلك النص، فكل قسيم له خصوصيته ووجوده.

نسق الصراع... بياض البداية

إن هـــذا التكوين الخاص، الذي رأينا صداه في الجزء السابق، والذي يحفـــظ لكل قسيم وجوده الخاص، دون إحساس بفكرة الصراع، والذي تجلـــى مـــن خلال المزاوجة بين الشكلين الشعري والنثري، لا يظل على صـــورته، وإنما يأخذ أشكالاً أخرى، تنطلق من فكرة الاتصال والانفصال بـــين القـــسيمين، ومـــن فكـــرة التطابق والتنافر، فالإنسان مشدود إلى مواضـــعات خاصة، تجعله يتقبل في بعض الأحيان أشياء لا يرتضيها، بينما الظـــل - لتكويـــنه الخـــاص غير الملموس - ليس مشدوداً إلى مثل هذه المواضعات، التي قد تكون اجتماعية أو ثقافية أو سياسية، ويبدو أن الشاعر - من خلال نصوصه - كان لديه وعي كامل بجزئية الاتصال والانفصال، والتطابق والتنافر، يقول في قصيدته (عن الأخضر أيضاً)[28]:

مرة سألوا نجمتين

كيف لا تمسيان

نجمة واحدة

مرة سألوا نجمة واحدة

كيف لا تصبحين نجمتين

ففكرة الاتصال والانفصال بين القسيمين، كان لها وجود خاص في ذهـــن الشاعر، وهذه الفكرة - بالضرورة - أخذت أشكالاً مختلفة في كـــتابة الشاعر، وفي تقديمها كتابياً إلى المتلقي. وإذا كنا قد رأينا في النسق السابق، كيف كانت الكتابة النصية دالة على وجود القسيمين، كـــل قسيم في سياق خاص به، يحفظ له وجوده واتزانه، فإننا في هذا النـــسق ســـوف ننتقل إلى كتابة أخرى قدمت لنا الظل بصرياً بشكل مختلف عن النسق السابق.

وربمـــا تكون من الجزئيات المهمة أن نشير إلى أن وجود الظل في النـــسق السابق - بالرغم من فعاليته - كان وجوداً جزئياً، يحتاج إلى مجاهـــدة، وإلى ترتيبات خاصة، حتى يطل بوجوده المؤثر، ولكن وجود الظـــل في هذا النسق يكشف عن وجود دائم، يقول سعدي يوسف في قصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاغله)[29]:

نبـــي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب، وسر الليالي الطويلة
وحين يجالسني
هو يبحث عن موضع الكوب في المائدة
وكانت فرنسية من زجاج ومعدن
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة

فالمتأمل للاقتباس السابق، يشعر - بسهولة - بهذا التواجد الدائم، فالوجـــود لم يعد جزئياً، وكأن الوجود في النسق الأول كان يمثل بداية لـــتولد الظـــل ومـــيلاده، ولكن في هذا النسق، أصبح حضوره خاصاً ويكـــشف عـــن فاعلية، بالإضافة إلى أن الرصد الذي تمّ - من خلال ضمير الغياب، كما جاء في النسق الأول - لم يأتِ رصداً حيادياً، وإنما

أصبح رصداً، لا يخلو من شغف، ويكشف عن إسدال نوع من القداسة، بشكل مباشر، من خلال استخدام لفظة (نيسي) للدلالة على الظل.

إن هذا التواجد المستمر مع وجود الفاعلية، ومع وجود رصد ينمّ عن شغف وقداسة، ربما يفضي إلى صراع بين الإنسان المتكون من لحم ودم، والظل، الذي لا يتشكل وجوداً فيزيائياً معهوداً.

وهذا الوجود الخاص والدائم، لازمه - بالضرورة - وعي كتابي من الشاعر في الهندسة البنائية للقصيدة، فالوعي الكتابي، لم يعد متجلياً في إطار نثري وإطار شعري، وإنما تحول إلى إطار شعري فقط، ولكن هذا الإطار الشعري، جاء كاشفاً من خلال نسق خاص في كتابة النص الشعري ليكشف عن هذا الصراع، وعن فاعلية الظل، وسوف نتوقف عند جزئيتين في القصيدة، لنكشف عن هذا الوعي الكتابي:

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة
وكان يلبس يوماً قميصي
وألبس يوماً قميصه
ولكنه حين يحتد...
يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف...
يرفضني دفعة واحدة

إذا كانت المرحلة الأولى - أو النسق الأول - تنطلق من يقين بالوجود، وفي الوقت ذاته من يقين بالغياب، فإن هذه المرحلة تنطلق من يقين الوجود الدائم، ومن ثم أصبح الظل وارداً في كل الأوقات، وهذا الحضور يتجلى في السطر الأول (كانت ملابسنا في الخزانة واحدة)، ولكن هذا الحضور الدائم لا يلغي وجود الثنائية في رصد العالم والاشتباك معه، فهناك حضور للذات الإنسانية في بعض الأحيان،

وهناك حضور للظل، وهذا الحضور لكل صوت على حدة لا يلغي مشروعية وجود الآخر، وإنما يغيبه، لكي يطلّ وجهاً فاعلاً في الاشتباك ومسيطراً على عملية التواصل.

ومن خلال السطرين الشعريين (كان يلبس يوماً قميصي - وألبس يوماً قميصه)، تتجلى ثنائية الاشتباك مع الواقع المحيط، بحيث تكون الذات الإنسانية فاعلة ويغيب الظل، وينعكس هذا الوضع فيغدو الظل فاعلاً، وتغيب الذات الإنسانية بشكل ينمّ عن التناوب، ولكن وجود الصوتين فاعلين في الاشتباك مع الواقع المحيط (صوت الإنسان وصوت الظل)، لا يعني - بالضرورة - أن هذه الثنائية تتمّ على طول الخط بهذه الانسيابية المثالية، التي لا تتمّ إلا في إطار التطابق والتماثل، ومن ثم يبدأ الصراع في الظهور، ليكون الصوت المحرك لعملية التواصل، وذلك من خلال قوله:

ولكنه حين يحتد...

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف...

يرفضني دفعة واحدة

إن الخروج عن نسق التناوب، جاء مرتبطاً بالحدة. والبياض الجزئي الكتابي، الذي وضعه الشاعر بعد قوله (حين يحتد...)، مهم، لأنه يشعر المتلقي بأن هناك تغييباً كاملاً لأسباب الحدة، بداية للخروج عن هذا النسق التناوبي في رصد العالم والاشتباك مع الحياة.

وإذا كان النص الشعري، في كتابة المغايرة والخروج عن هذا النسق التناوبي، قد استند إلى جزئية البياض الجزئي (...)، والذي جاء في مكانين في قوله (حين يحتد...)، وفي قوله (غير برنسه الصوف...)، فإن آلية الكتابة التي جاءت فاعلة، تجلت في كسر نمطية الكتابة العربية، التي تبدأ من بداية السطر من اليمين.

فهـذا التنـضيد الكتابـي، يشير أولاً إلى فكرة الصراع التي وضـعناها عـنواناً لهذا النسق، ويشير - أيضاً - إلى فاعلية الظل القاهـرة، وإلى سـكون الذات الإنسانية، التي ظلت على سكونها، لا تـستطيع دفعـاً لهذه السيطرة، فالظل - في إطار هذه الحدة وفي إطـار جدلـه مع الاجتماعي الذي لا يقيم له وزناً - أصبح محركاً للجسد الإنساني، حتى لو كان هذا التحرك مرتبطاً بكسر مواضعات محددة:

يرفضني دفعة واحدة

ويدخل كل المزارع

يحرث

أو يشتري سكراً

أو يقول العلامة

إن هذا الوعي الكتابـي في نسق الصراع، لم يأتِ بالصدفة، وإنما جـاء انطلاقاً من وعي بالتشكيل البصري للنص الشعري، ودور هذه الأشـكال الكتابية في جعل المتلقي، الذي يقرأ قراءة صامتة في أغلبِ الأحـيان داخـلاً في صلب العملية الإبداعية، بل يصبح مشاركاً فيها، فمـراجعة البياضـات الجـزئية في قوله (حين يحتد...) و(غير برنسه الـصوف...) تثـبت أنهـا تتيح للمتلقي أن يكمل هذا البياض بوعيه الخـاص، في إطـار فكـرتي الحـدة والمغايرة، الحدة التي تصبح نقطة الانطلاق لتشكل المغايرة على المستوى الدلالي أو الكتابـي.

وحـتى نثبت أن هذا الوعي الكتابـي لم يأتِ اعتباطاً، وإنما جاء انطلاقـاً من وعي خاص بالتشكيل الكتابـي، ودوره الخاص في توليد شـعرية بصرية، نتوقف عند جزء آخر من قصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاغله)[30]:

يرافقني في زيارة محبوبتي

ثم يدخل قبلي

يقبلها في الجبين

وينظر في مقلتها طويلاً، ويجلس في آخر الغرفة المعتمة

وإذ أرسم الرغبة المبهمة

وسائد أو منـــزلاً

يرسم الرغبة المفعمة

نسوراً – طباشير، فوق الجدار الذي يحمل النافذة

يدنو...

ليأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقها)

ثم يمضي بها خارج الغرفة

ففـــي الجـــزء السابق نجد أن الثنائية الخاصة، أو ازدواجية الرصد لجزئية من جزئيات الواقع، تطلّ بشكل لافت في السطر الأول (يرافقني في زيارة محبوبتي)، ولكن خصوصية الفاعلية والسيطرة تتجلى من خلال شكل كتابـــي من خلال ترك مساحة كبيرة في بداية السطر، (ويدخل قبلي)، وهذا قد يشير إلى نوع من الخصوصية للظل، فهو ليس مشدوداً إلى مواضـــعة جسدية تزرعه في نسق تواصلي خاص، وإنما هو في تحليق دائـــم، وله قدرة على الاختراق والنفاذ، والتخلص من جسده الآدمي الذي يسجنه، فله قدرة على استباق الفعل والتحليق.

إن كتابة شعر التفعيلة، تشير إلى فضاء خاص يميزها، فالبداية من الـــيمين تجعـــل التموج في ناحية اليسار، ولكن مساحة البياض، التي يتـــركها الـــشاعر في يمين النص الشعري، مساحة دالة، لأنها تشير إلى خلخلة في الصوت الفاعل والمحرك، وتشير إلى بداية وجوده وسيطرته.

فالرصـــد الثنائـــي المشدود إلى جدل الإنسان والظل يشير إلى نمطـين أساســين، نمط مشدود إلى مواضعة اجتماعية، تكبل فعل الذات الإنسانية، ونمط غير مشدود إلى هذه المواضعة، بل هو – في الغالب – يتعاظم على هذه المواضعة، ومن ثم سنجد الكتابة الشعرية بعـــد الـسطرين الشعريين اللذين أشارا إلى وجود الثنائية، ووجود فاعلية وسيطرة من الظل، تتجه نحو الإشارة إلى هذين النمطين، من خـــلال مجموعة صور تنمو في إطارين: الإطار الأول، إطار الذات الإنـــسانية (وإذ أرســـم الرغبة المبهمة – وسائد أو منــزلاً)، إطار الظــل (يقبلها في الجبين – وينظر في مقلتيها طويلاً، ويجلس في آخر الغـــرفة المعتمة – يرسم الرغبة المفعمة – نسوراً طباشير فوق الجدار الـــذي يحمـــل النافذة – ويدنو... – ليأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقها) – ثم يمضي بها خارج الغرفة).

إن المقارنة بين الإطارين – كتابياً – سوف تفضي – بالضرورة – إلى نتيجة وثيقة الصلة بفكرة الصراع، وبفكرة الفاعلية الخاصة لصوت الظل، فإطار الذات الإنسانية تجلى في سطرين شعريين فقط:

وإذ أرسم الرغبة المبهمة

وسائد أو منــزلاً

وهـــذا المـــدى الكتابـــي البسيط يشير إلى توجه خانع، مقموع بالمواضعة الاجتماعية، أما إطار الظل، فإن المتأمل سوف يدرك أن هذا الإطار تجلى في إطار سطور عديدة:

يقبلها في الجبين

وينظر في مقلتيها طويلاً، ويجلس في آخر الحجرة المعتمة

ويرسم الرغبة المفعمة

نسوراً – طباشير، فوق الجدار الذي يحمل النافذة

ويدنو...

ليأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقها)

ثم يمضي بها خارج الغرفة

فكتابة الظل في الجزء السابق، بالمقارنة بحضور الذات الإنسانية، تكشف عن فاعلية ناتجة عن تمدد السطور الشعرية عددياً، بالإضافة إلى التمدد الكتابي لبعض السطور الشعرية، وهذا التمدد يكشف عن معاينة خاصة، ورصد خاص للمرأة يكشفان عن تمدد وديمومة، وهذا التمدد تأباه المواضعات الخاصة للتواصل الاجتماعي المعين، بداية من النظر في المقلتين، ومروراً بالرغبة المفعمة، وانتهاء (بالدنو)، الذي تجلى من خلال مساحة البياض (...) بشكل يشير إلى أشكال عديدة، بحيث يكملها المتلقي بحسب وعيه الخاص بالنص، وإدراكه الخاص بطبيعة الظل فنقاط البياض (...) (تشير إلى رغبة التركيز، والبعد عن التقريرية والتسجيلية وهو دليل على استمرار النص في نفس الشاعر، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري)[31].

وثمة صورة وثيقة الصلة بالظل لدى سعدي يوسف، وهي مرتبطة بطبيعة الظل، الذي لا يتكون من لحم ودم، وليس له وجود حقيقي، وهي صورة النافذة، بوصفها وسيلة للدخول والخروج، وتصبح هذه الوسيلة فاعلة في جعل الصراع ونتيجته مرتبطتين بالظل، بينما تظل الذات الإنسانية على حالها المشدود إلى مواضعة اجتماعية خاصة.

والمتأمل لقصائد سعدي يوسف الخاصة بكتابة الظل يدرك أن النافذة – لارتباطها بعالمين داخلي وخارجي في آن – تطل بشكل لافت للنظر، كما في قصيدة الشخص الثاني[32].

وأمس في غرفتي المغلقة الشباك
كنت أغنّي باسماً للمطر الناعم
والريح والورد، الذي لما يزل نائم
وبغتة...
أحسست بالرجفة في الشباك

فالنافذة في هذا النص – وفي معظم نصوصه المرتبطة بالظل – تأتي بوصفها آلية تتيح له الارتباط بالداخل الإنساني، وتتيح له – أيضاً – الانفتاح على الخارج بشكل يند عن التصور الواقعي، ومواضعات الاتصال المعهودة، وفي النموذج السابق، نشعر أن بداية الشعور بالظل رافقتها آلية كتابية، أشرنا إليها سابقاً، وهي آلية ترك مسافة في بداية السطر الشعري، للإشارة إلى حلول خاص، وإلى مغايرة في زاوية الرصد، لا تحفل بالمألوف.

إن معاينة النسق السابق سوف تثبت أن هناك حضوراً لصوتين، صوت الذات الإنسانية، الذي جاء مقهوراً خانعاً، وصوت الظل الذي تجلى من خلال آليات الكتابة البصرية، بشكل يجعله يتعاظم على الحدود المادية التي تعرقل الكائن الحي، فهو – لتكوينه الفيزيائي الخاص غير الملموس – لا يسجن داخل أطر محددة وفق إطارات عديدة، وإنما يتجلى وفق جزئية التحليق الاستباقي الفاعل في إطار خاص يجعله مسيطراً.

نسق التوحد والتلاشي

إن وجود النسقين السابقين، النسق الأول، الذي يحفظ لكل قسيم حدوده، والثاني الذي يشير إلى الصراع، مؤثر – بالضرورة – في توليد نسق جديد، لا يرتبط بالصراع أو السيادة، وإنما يرتبط بالتوحد، بحيث

تغــدو الذات الإنسانية وظلها شيئاً واحداً، وهذه المرحلة لن تتحقق إلا بمتغيرات تلحق بالذات الإنسانية، ومتغيرات تلحق بالظل.

فالظــل – ذلك الكائن غير المحدد، والذي لا يمكن الإمساك به – يرتبط – في أصل وجوده وتشكله – بقيم ومثل عليا، تشكل منطلقات أساســية للإبــداع، وقد نكون مشدودين في ذلك السياق إلى معاودة معايــنة قصيدة (ملحوظات) وهي عنوان جانبــي من عناوين جانبية احتوت عليها قصيدة الشاعر (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديــدة). ففي هذه القصيدة، تتجلى المنطلقات الأساسية للظل، من خلال وضعها في شكل كتابــي خاص (Bold).

ولكــن هذه المنطلقات الأساسية، التي تشكل قناعات للظل، ليست إلا مــستوى نمطــياً مثالياً، يتجلى قبل مرحلة الفعل والانفعال، وقد تجلى ذلك في الصورة الأولى للظل، الذي أنتج شعرية طامحة – حتماً – للتغيير، لانطلاقها من مثل عليا، وظهر ذلك بوضوح في النسق الأول، حيث تجلى الظــل بــشكل ينمّ عن مغايرة، تدفع للمراقبة من الذات الإنسانية، ولكن هذه المراقبة تجلت بشكل كتابـــي يحفظ لكل قسيم تفرده ووجوده.

إن مرحلة الفعل والانفعال، قد تجلت في النسق الثاني، بحيث يغدو الصراع عنصراً فاعلاً، ويشكل حضوره وجوداً لافتاً، وذلك لانطلاق الظل من منطلقات مثالية، ما زال مؤمناً بها، ومن ثم تحدث عملية الفعل والانفعــال، الــتي تغير – بالضرورة – من منطلقاته الأساسية، التي لا يستجيب لها الواقع الفعلي بسهولة.

فعملــية الفعل والانفعال – التي لا تخلو من صراع بين منطلقات الظل وثبات الواقع وديمومته – لها تأثير مهم، في إسدال نوع من التغير الجزئي، الذي يصيب الظل، ومن ثم يدرك المتلقي، أن هناك تقليماً لهذه المنطلقات الأساسية، من خلال غياب الصراع.

وتأمل قصائد الظل – التي تشير إلى هذا النسق – سوف يفضي إلى معاينة متغيرات خاصة، تبدأ من عناوين القصائد، التي حملت ذلك النسق إلى المتلقي، وهذه القصائد هي (الشخص الثاني) و(العمل اليومي)، و(أوهام الأخضر بن يوسف)، وهذه العناوين تشير إلى متغيرات ما، فالقداسة التي كنا نشعر بها من عناوين مثل (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)، و(الأخضر بن يوسف ومشاغله)، تلك العناوين التي أوجدت تفردها ودلالتها المائزة من ارتباطها باسم سعدي يوسف للإشارة إلى تفرد الظل، لم يعد لها وجود، فالعنوان الأول (الشخص الثاني)، ربما يفتح مساحات للمنحى الدلالي الذي أشرنا إليه سابقاً، من أن هناك تقليماً للظل، فلفظة الشخص تشير إلى كيان مجسد، فكأن الظل فقد منطلقاته التي كانت تولد الصراع، والعنوان الثاني (العمل اليومي)، يشير الرتابة التي تفقد الظل – أو يفقد معها – جماحه المعتاد والمتوقع.

ويأتي العنوان الأخير (أوهام الأخضر بن يوسف)، لكي يعيدنا إلى المنطلقات الأساسية، التي انطلق منها الظل، وكانت مطروحة للتحقيق مسبقاً، ولكن دال الأوهام، يشير إلى تغير يهشم هذه المنطلقات الأساسية.

أما إذا انتقلنا إلى القصائد التي حملت لنا هذا النسق الأخير، فسنجد أنها عديدة، وسوف نتوقف عند نصين، هما (الشخص الثاني) و(أوهام الأخضر بن يوسف)، لكي نعاين آليات الكتابة البصرية، وندرك طريقة اشتغالها في إطار هذا النسق.

في النص الأول (الشخص الثاني)، ندرك أن الظل فقد منطلقاته الأساسية، ولم يعد له القدرة على الفعل أو الصراع، وقد تجلى ذلك في آليات كتابية مغايرة عن الآليات السابقة، يقول الشاعر[33]:

في المطعم الشتوي، أصغيت إلى سعلته الأولى

راقبته يمسح بالمنديل كفيه

ويكتم الضحكة في إغماض عينيه
راقبته يلحظني للمرة الأولى
يسخر مني...
دون أن يسمعني حرفاً
أو يوقظ الصمت الذي أغفى
كان زجاج المطعم الشتوي مبلولاً
وفجأة...
غادره بالمعطف الباهت ملتفاً...

إن المتلقـــي للوهلة الأولى، حين يعاين هذا الجزء بصرياً، سوف يـــدرك أن هناك غياباً، لآليات الكتابة المهيمنة،التي وردت في النسقين الـــسابقين، فليس هناك نسق شعري وآخر نثري، كما تجلى في النسق الأول، ولـــيس هـــناك خلخلـــة في بداية السطر الشعري للإشارة إلى مساحات الصراع والفاعلية والنفاذ، كما تجلى في كتابة الظل في النسق الثاني.

وإذا كـــان حـــضور هذه الآليات في النسقين السابقين له دلالة، تـــرتبط بتشكيل طبيعة الظل، وتغيرها من مرحلة إلى أخرى، فإن غيابها - أيضاً - له دلالة ترتبط بتغير في الظل، فالقدرة والفاعلية لم يعد لهما وجود، بل - على العكس - تجلى الظل في هذا النسق في صورة مغايرة مـــن خـــلال الـــصور الجزئية، التي قدمها النص في (سعلته الأولى)، (إغمـــاض العيـــنين)، بالإضافة إلى جزئية مهمة ترتبط بتحول في نسق المـــراقبة، فإذا كان الظل في النسقين السابقين موضوعاً في بؤرة التركيز والمـــراقبة، فإنـــه - وإن ظل مراقباً من خلال الغياب - أصبح يراقب الذات الإنسانية، وذلك من خلال قوله "راقبته يلحظني للمرة الأولى - يسخر مني...".

وتجئ مساحة البياض بوصفها دالاً بصرياً، للإشارة إلى تحول خاص، فكأن الظل حين يراقب الذات الإنسانية، ويسخر منها، ينخرط في إطارها، ويتدنس بهمومها المحدودة، التي كان متعالياً عنها في نسقيه السابقين.

والسخرية المقدمة، التي لم يكشف النص الشعري بشكل واضح عنها، والمقدمة من الظل إلى الذات الإنسانية، ليست سخرية ثائر أو طامح إلى التغيير، وإنما هي سخرية الخنوع والتسليم، التي تكشف عن طبيعتها الصور الجزئية التالية (دون أن يسمعني حرفاً - أو يوقظ الصمت الذي أغفى)، ومن ثم فهي في ذلك الإطار سخرية خانعة، ليس لها قدرة على الفعل أو النفاذ، وهي ساكنة ليس لديها قدرة على تحريك الساكن، بالإضافة إلى أن رد الفعل الطامح للتغيير، تحول إلى نوع من السلبية من خلال الانسحاب في قوله:

وفجأة...

غادره بالمعطف الباهت ملتفاً...

فالبياض الجزئي بعد كلمة (وفجأة...)، وبعد كلمة (ملتفاً...)، له دور دلالي خاص في تشكيل انسحاب من مشهد الصراع، والارتكان إلى الداخل، ويشي بالغضب الساكن دون أدنى محاولة للتغيير أو الفعل (فاكتساح البياض - كما يرى أحد الباحثين - للصفحة (الانقطاعات - دقة الأسطر الأفقية - اتساع الفواصل) تأكيد للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة)[34].

إن هذا الانسحاب المشفوع بغضب ساكن، ليس له قدرة على الفعل، يشير إلى تغير في صورة الظل، فقد أصبح يراقب الأوضاع التي تهشم منطلقاته دون صراع، مما ولد انكساراً خاصاً، يجد متنفسه وبغيته، في الأغاني التي تفتح أنساقاً سابقة، ومن ثم تحفظ لهذا الظل مشروعية وجوده.

لكنني أبصرت عينيه

عبر الزجاج الرطب مبتلتين

أبصرت، في عينيه أغنيتين

إن معاينة جزئية أو آلية كتابية في الجزء السابق، قد تكون مرشداً لمشروعية ما ذهبنا إليه في تحليل نصوص ذلك النسق، فمعاينة نهاية السطور الشعرية، ستفضي إلى أن التسكين، الذي يتجلى في علامة السكون – وهي وثيقة الشبه بالمشنقة أو القيد – جاءت بشكل لافت، وهذا قد يشير إلى الانكسار، وعدم القدرة على الفعل أو النفاذ.

فالأغاني – في ذلك النسق – تأتي وكأنها فعل من أفعال الأسى المشوب بالعجز، وكأن الارتكان إليها في ذلك السياق، يكشف عن موت ما، فهي بترددها المتتالي، تفتح آفاقاً، لم يعد الإيمان بها موجوداً، فهي تشير إلى طفولة سابقة، وتمسك بمنطلقات، كان لها وميض فعال في فترات سابقة.

وتتجلى هذه الآلية – الاستعانة بالأغنية بوصفها خلفية – في قصيدة العمل اليومي، من خلال تشكيل بصري خاص، يفصح عن هذا المنزع الفكري،الخاص بفقد المنطلقات الأساسية، ووجود الأغنية بترددها الخاص، مشيرة إلى الداخلي المكبوت، وكأنها خلفية تباين النسق الفعلي للنص الشعري برتابته اليومية، يقول الشاعر في قصيدة العمل اليومي[35]:

يهبط من مقهى بغرناطه

يهبط من خرائط الكرم الفرنسيه

يهبط بالمظلة الأولى التي أودعها نفيه

يهبط في البئر الخريفيه

في غرفة بالطابق الرابع

من عمارة في ساحة التحرير

مكتبان

يمتلئان الآن بعد الآن

بالغبرة والإعلان

ويوقفان الأفق الأوسع والأغصان

على حدود الحائط الأبيض حيث ارتمت العينان

وحيث أسراب من النوارس الميتة ملقاة

على الشطآن

يجلس بين العشب والجندي في مزرعة أخرى...

أغنية

في النبع غمسنا الأزهار الأولى

فابتلت بالماء أصابعنا

يا شعراً بين الزهرة والقطرة محلولاً

خصلات منك شرائعنا

فالمتلقي يشعر من خلال هذا الشكل الكتابـــي، أن هناك نسقين، النـــسق الأول يتمثل في النص الشعري بآلياته المعهودة، والذي يأتي في ذلك السياق كاشفاً عن رتابة خاصة، وثيقة الصلة بالعمل ومقتضياته، مـــن خـــلال بعض الصور التي تكشف عن هذا التوجه (يمتلئان الآن بالغـــبرة والإعلان – ويوقفان الأفق الأوسع والأغصان)، بالإضافة إلى (النوارس الميتة الملقاة على الشطآن).

إن هــذه الـسرتابة تؤدّي دورها الخاص في تغييب الظل وتلاشيه، نظـــراً لتدنسه والتحامه بالواقع، ولهذا جاء النسق الثاني، ليكشف عن تــوجه موازٍ، يتمثل في التدثر بالأغنية، التي تأتي - في ذلك السياق - بــشكلها الكتابـــي داخل مربع، وكأنه خلفية تحفظ للظل وجوده المــسجون، حتى لو كان هذا الوجود مستلباً، بفعل انتفاء القدرة على الفعـــل، وبفعـــل الرتابة، التي تقصّ - بالتدريج - آفاق حرية الحركة والتحليق.

أما في قصيدة (أوهام الأخضر بن يوسف)، فإنها تعيدنا بالضرورة إلى قصيدة (ملحوظات)، من قصيدة (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة)، فقد تحولت هذه الملحوظات - التي تشكل منطلقات أساسية ونموذجية - إلى أوهام، بل غدت صورة الظل المقترحة للتحقيق في البداية، مختلفة تماماً، فقد فقدت جزئيات خاصة، بتأثير الانخراط في الواقع، وتحت تأثير الفعل والانفعال، واكتسبت - بالضرورة - ملامح جديدة، يتجلى ذلك حين نطالع قول الشاعر في قصيدة (الشعر)، وهي تندرج تحت العنوان الأكبر (أوهام الأخضر بن يوسف)[36]:

من هشم هذه المرآة

ونثرها

كسراً

كسراً

بين الأغصان

والآن...

أندعو الأخضر كي ينظر

تضطرب الألوان

وتحترق العينان
لكن على الأخضر أن يجمع تلك المرآة
على راحته
ويلائم بين الأجزاء
كما شاء
ويحفظ ذاكرة الأغصان

إن معاينة هذا الجزء سوف تثبت لنا مشروعية هذا التوجه التفسيري، والقائم على أن الظل في انغماسه في الواقع، في إطار جدلية الفعل والانفعال، لا يستقيم مستمراً على منطلقاته الأساسية، وأن الصورة المختزنة للظل، والتي تنمو تدريجياً في بداية طرحها للتحقيق، لم تعد على صورتها من النقاء والاستواء(***).

يتجلى ذلك حين نتأمل قصيدة الشعر، التي لا تنفصل عن الظل، بحيث تطل المرآة، التي تحمل الصورة الواقعية الآنية مهشمة، وليس لها ذلك الاستواء القديم المقترح في البداية، بالإضافة إلى فعل التكسير والتنشير، اللذين يغيران في طبيعة الملامح، بحيث تنمو في سياقات مختلفة.

وربما تجدي معاينة الشكل الكتابي، بحيث نجد كل سطر محتوياً على كلمة واحدة في ذلك السياق، بوصفه تشكيلاً بصرياً مقصوداً في إضافة دلالة الذهول والإنكار، ومداومة التأمل، لمعاينة هذا التشكيل المتشظي النهائي، خاصة إذا تمت المقارنة بين المتخيل النموذجي السابق للظل في لمعانه واستوائه، بالإضافة إلى أن توزيع الكلمات بهذا الشكل الانفصالي، قد يشير إلى دلالة أخرى مرتبطة بالتوجه في سياقات مختلفة، وهذه السياقات المختلفة، قد تكون بعيدة عن رسالة الشعر في بعدها الإصلاحي، والمتوجهة – حتماً – إلى التغيير.

إن اللقطـــة الأولى المتكونة من صور جزئية، تتكاتف فيما بينها، لتصوير لقطة آنية للظل، وهذا التجلي الصوري يفتح الباب للارتداد إلى صـــورة الأخضر النموذجية السابقة، لمعاينة الفرق الواضح بين المتخيل والمـــتحقق، وســـوف تفصح تلك المعاينة عن اضطراب الموجود آنياً، واختلاط الصور، وهذا الاختلاط يشير إلى انغماس حياتي خاص.

إن الجـــزء الأخـــير من النص مهم، خاصة إذا ربطنا تلك الأهمية بالعنوان الذي وضعناه لهذا النسق (التوحد - والتلاشي)، فالنص يثبت وجود الأخضر/الظل، بالرغم من تهشيم، وتغييب المنطلقات الأساسية، التي شكلت متخيلاً في لحظة ما، ووجود الأخضر/الظل شيء ضروري، ولكـــنه - بالـــضرورة - ظل يختلف عن الظل المقترح السابق، بوصفه خـــضع لعمليات عراك غيرت في طبيعته، ومن ثم تأتي كلمة الأغصان، الـــتي تـــرددت في مكانين مختلفين في النص، لتشير إلى وجود مغيب، يتوجه إليه الحنين دائماً.

الخاتمة

وبعـــد، فهـــذا الـــبحث كان يحاول الوقوف على الآلية الكتابية الخاصـــة، الـــتي كتب بها الظل في قصائد الأخضر بن يوسف، للشاعر سعدي يوسف، وفي إطار ذلك كانت نقطة الانطلاق الأساسية تتمثل في تحول الشعرية العربية المعاصرة - تحت تأثير اكتشاف الطباعة - إلى شـــعرية كتابـــية، تقنع بالقراءة الصامتة، بعيداً عن الشفهية الإنشادية، وهـــذا التحول كان ذا تأثير كبير في البحث عن آليات تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي.

وكانت هذه الآليات ماثلة في الدوال غير اللغوية التي يستخدمها الـــشاعر في صـــفحة الكتابة بداية من تنسيق الصفحة، بشكل خاص،

بالإضـــافة إلى علامـــات الترقيم، وتوزيع مساحات البياض والسواد، والرسوم التي يمكن أن يستخدمها بعض الشعراء.

وتجلى لنا أن تعامل الشعراء العرب المعاصرين مع هذه الآليات، قـــد اتخـــذ توجهين: التوجه الأول، يقوم على تخفيض اللغة بشكل لافـــت، بحـــيث تغدو القصيدة عبارة عن كلمة واحدة أو مجموعة كلمـــات، لـــيس مقـــصوداً منها التواصل اللغوي، وفي مقابل هذا التخفـــيض يظهر دوراً أكبر لعناصر التشكيل الهندسي، تجلى ذلك النـــسق في كـــتابات محمد بنيس، وكتابات بعض الشعراء المغاربة، وهذا التوجه من هؤلاء الشعراء جاء تحت تأثير ارتباطهم بالحركات الأدبـــية الأجنبية مثل (Concrete Poetry)، و(Visual Poetry)، ومـــثل هـــذه التوجهات الإبداعية كان لها وجود لافت في أميركا والبرازيل وروسيا.

أمـــا الاتجـــاه الآخـــر، فقـــد تجلى لدى معظم الشعراء العرب المعاصـــرين، خاصـــة الشعراء الذين لديهم وعي كتابـــي خاص بقيمة التـــشكيل، ومعظم هؤلاء الشعراء لا يغيبون الدلالة اللفظية تحت تأثير اســـتخدام الشعر البصري، وإنما يزاوجون بينهما، بحيث تغدو الآليات البـــصرية الكتابـــية عاملاً مهماً في تعزيز أو تفسير الإحساس بالمنحى الفكري، مما يفضي في النهاية إلى توليد بنية متجاوبة تجمع بين اللفظي والكتابـــي.

ويعتـــبر الـــشاعر سعدي يوسف أحد الشعراء المعاصرين، الذين لديهم وعي كامل بجزئية التشكيل الكتابـــي في شعره بصفة عامة أو في شـــعره أو قصائده الخاصة بالظل، التي جاءت من خلال منحى فكرى خـــاص، من خلال عنوان شديد الخصوصية يفتح شهية القراءة بتعبير بارت، وهى القصائد التي جاءت متمحورة حول مسمى (الأخضر بن

يوســف)، بأشكالها العديدة وهذا العنوان كان منطلقاً أساسياً للبحث، للكـــشف عـــن أشكال هذا الظل، وكيفية كتابته، وتحول هذه الآلية الكتابسية إلى شكل مغاير من مرحلة إلى أخرى، انطلاقاً من طبيعة هذا الظل وأشكاله.

فالمرحلة الأولى – مرحلة الميلاد وبداية التشكيل - تجلت في شكل كتابسي يحفظ لكل قسيم حدوده الخاصة، انطلاقاً من أن الشاعر/الظل في بداية تشكله لا يكون تام الهيئة والملامح، ومن ثم نجد بروزاً واضحاً لصوت الذات الإنسانية.

والآلية الكتابية، التي تجلت في قصائد هذا النسق، تتمثل في وجود نـــسق الشعر، الذي جاء مرتبطاً بالظل، ونسق النثر الذي جاء مرتبطاً بالذات الإنسانية، وقد أفادت هذه الآلية الكتابية إفادة مهمة في تشكيل كـــل نسق على حدة، فجاء صوت الظل مرتبطاً بالانطلاق والتحليق بعـــيداً عن الأطر المادية المعهودة، بينما جاء صوت الذات الإنسانية في الإطـــار النثري مشدوداً إلى منطقية عقلية، وإلى مراقبة خاصة تشبه إلى حـــدّ بعيد مراقبة النبتة التي تطل برأسها للحياة، لتتشكل في إطار واقع مغاير.

وانطلاقاً من أن الظل، لا يستمر على حالة واحدة، وإنما ينمو تدريجياً، وفي إطار هذا التواجد الثنائي لصوت الظل، وصوت الذات الإنـــسانية، تـــبدأ ملامح النسق الثاني في التشكيل من خلال وجود صراع بين الصوتين، لكي يتمّ تثبيت الصوت الفاعل منهما في رصد الحياة.

فالظل – في أصل وجوده ونشأته – مرتبط بقيم مثالية، يحاول أن يجلـــيها، أو يحاول أن يغير في طبيعة الحياة، لكي تستجيب لهذه القيم، وفي ذلك إيمان بسلطة الكتابة، وقدرتها على التغيير.

وهذه القيم ليست إلا نسقاً مثالياً، يتجلى ذلك من خلال جزئية الفعل والانفعال، فالظل ينطلق – في الأساس – من وعيه الخاص بقيمة دوره، وطبيعة تشكيله غير الفيزيائي، ومن ثم فهو في محاولة دائمة للسيطرة والنفاذ. وقد تجلى ذلك الصراع (الفعل والانفعال) في آلية كتابية تتمثل في المسافة البيضاء الطويلة، التي تسبق فعل الظل، فالتموج في شعر التفعيلة يكون في اليسار، ولكن هذه الآلية تخرق هذا النمط، لكي تدل – أولاً – على فكرة الصراع، وتدل – ثانياً – على فاعلية الظل من خلال الاستباق والتحليق بعيداً عن الكيان المادي المعهود المتمثل في الذات الإنسانية.

وفي إطار فكرة الصراع السابقة أو الفعل والانفعال، تأتي المرحلة الأخيرة مشكلة نسقاً مغايراً للظل في صورتيه السابقتين، حيث فقد منطلقاته الأساسية، التي تأسست في النسق الأول، وحاول تثبيت فعاليتها في النسق الثاني، بحيث غدت هذه المنطلقات في إطارها الأخير مسجونة مقهورة، بفعل التدنس والالتحام بالواقع، ومن ثم يحدث تغييب لهذه المنطلقات، من خلال التسليم والسكون والثورة الهادئة، وقد تجلى وجود هذا النسق من خلال نسق كتابي، يتمثل في الأغنية الموضوعة في مربع، وكأنها خلفية تشير إلى وجود مقهور ومسجون، وهذه الأغنية تثبت – من خلال ترددها المتتالي – وجوده الساكن، وإن كان وجوداً مهمشاً ومختلفاً عن هيئته لحظة التشكيل النموذجي المثالي.

وتركيزنا على هذه الآليات الكتابية بوصفها آليات فاعلة في كل نسق على حدة، لا يمنع وجود آليات أخرى جاءت في الأنساق التي أشرنا إليها، وتمت الإشارة إليها في موضعها.

الهوامش والتعليقات

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 35.

(2) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت 1979، ص 95.

(3) Richard Peltz: *Aesthetic Theory and Concrete Poetry,* Journal of Anesthetic Education, vol. 9, no. 3, 1975, p. 29.

(4) خالد حسين: اللغة والكتابة – استراتيجية العنوان، الموقف الأدبي، عدد 228، 2006، ص 104.

(5) Dana Gioia: *Disappearing Ink: Poetry at the end of Print-Culture,* The Hudson Review, vol. LVII, Spring, 2003, p. 11.

(6) William H. Matchett: *What and Why is a Poem,* College English, vol. 27, no 5, 1966, p. 355.

(7) كمال أبو ديب: اللغة مكونة من الوعي الحداثي، نزوى، مجلد 1، ص 22.

(8) مشهور فواز: التمرد في الشعر العربي الحديث، مخطوط دكتوراه، كلية دار العلوم، إشراف صلاح رزق، 1998، ص 281.

(9) Tatiana Nazarako: Re-thinking The Value of Linguistic and Non linguistic Sign: Russian Visual Poetry With Out Verbal Components, The Slavic and East European Journal, vol. 47, no. 3, Autumn, 2003, p. 398.

(10) Guy Bennett: *Concerning the Visual in Poetry*, Witz Journal of Contemporary Poetic, vol. 7, Spring, 1999, p. 6.

(11) Laurie Petrov: *Mcluhan and Concrete Poetry Sound*, Language and Retribalization, Ryerson University, p. 3.

(12) Guy Bennett: *Ibid.,* p. 7.

(13) Sharp McKinney, Ross: *Visual Text*, University of Glasgow, 2003, p. 4.

(14) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، عدد 2، 1996، ص 99.

(15) رضا بن حميد، السابق، ص 99.

(16) Tatiana Nazarako: *Ibid.*, p. 399.

(17) محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 110.

(18) محمد الماكري، السابق، ص 236.

(19) محمد الماكري، السابق، ص 239.

(20) خالد حسين، السابق، ص 98.

(21) عبد الناصر هلال: شعرية التشكيل في وردة الفصول الأخيرة، كتاب سبعون عاماً من الإبداع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2007، ص 263.

(22) رضا بن حميد، السابق، ص 100.

(23) سعدي يوسف: ديوان سعدي يوسف، دار العودة، ط 3، بيروت 1988.

(24) سعدي يوسف، السابق، المجلد الأول، ص 61.

(25) فيصل صالح القصيري: أسلوبية التقطيع في التشكيل الجمالي والتعبيري عند الشاعر عز الدين المناصرة، الموقف الأدبي، عدد 430، 2007، ص 84.

(26) سعدي يوسف، السابق، ص 62.

(27) محمد الماكري، السابق ص 239.

(*) إمبادوقليس الفيلسوف اليوناني الذي قال بنظرية العناصر الأربعة، في تفسيره نشأة الكون، وهي الماء والتراب والهواء والنار، وقد كان لفلسفته تأثير كبير في الشعرية العربية المعاصرة، ولكن أهم تجل لهذا التأثر، يتمثل في ديوان (رباعية الفرح) لمحمد عفيفي مطر، وديوان (الغبار) أو إقامة الشاعر فوق الأرض، لعبد المنعم رمضان.

(**) ربما وجدنا هذا المنحى، الذي ينمّ عن القلق الإبداعي واضحاً في بداية القصيدة، في قول سعدي يوسف (مرت عليه سبعة أيام – وهو لا يكتب – كان يقرأ حتى توجعه عيناه – يتمشى ظهراً في الحديقة).

(28) سعدي يوسف، السابق، ص 107.

(29) سعدي يوسف، السابق، ص 168.

(30) سعدي يوسف، السابق، ص 169.

(31) محمد الصالح خرفي: الرسم والتشكيل في النص الشعري الجزائري، جامعة جيجل، الجزائر، ص 17.

(32) سعدي يوسف، السابق، 395.

(33) سعدي يوسف، السابق، ص 394.

(34) محمد الماكري، السابق، ص 104.

(35) سعدي يوسف، السابق، ص 192.

(36) سعدي يوسف، السابق، مجلد 2، ص 78.

(***) هـذا الملمح الذي وجدناه لدى سعدي يوسف، ربما ظهر في قصائد شعراء عديدين، خاصة حين يكون لدى الشاعر اهتمام بهذا المنحى، فمعاينة قصيدة الأميـر المتسول للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، في ديوانه (لم يبقَ إلا الاعتـراف)، تثبت أن هذا التوجه وثيق الصلة بكل شاعر، وكل ظل، يقول حجازي: "وجهي لم يعد شبيهاً بأبـي – تقول لي رسومه حين سقطت فوقها – فارتطمـت وجوهها واتخذت مني زوايا مضحكة – تقول لي وهي تجيل أعيناً باسمة في وجهي الباكي الكظيم – أنت الذي أضعت تاج المملكة – يا أيهـا الـشيخ العقـيم". راجع النص، وتحليل هذا المنحى في كتاب (تطور الشعرية) للباحث، دار العلم، القاهرة 2003.

تحولات الضمير السردي
في سيفيات المتنبي

إن الدراسات الحديثة التي ألقت بظلالها في العقود الأخيرة، على الدرس الأدبي، وعلى النظريات الأدبية، كانت ذات تأثير فاعل في توجيه وزحزحة الاهتمام إلى مناطق مهمة، لم يكن الاهتمام بها قوياً وواضحاً في فترات سابقة. ربما كانت بداية هذه الدراسات ماثلة في المد البنيوي والأسلوبي، بالإضافة إلى النقد الجديد والشكلية الروسية، فالبنيوية استطاعت أن تنمّي أسس النقد الجديد والشكلية الروسية، للوصول إلى منهجية شبه علمية، تحاول من خلالها الاهتمام بالنص من خلال تشكله التركيبي.

إن استقراء إسهام البنيويين في الدرس الأدبي أو في النظرية الأدبية، يشير إلى نسق مهم وأساس، يرتبط بنقطة الانطلاق الأساسية، وهذا النسق يتمثل في الكشف عن النظام أو وصف النظام، يقول جاكبسون: "الشغل الأساسي للبنيوية، يتمثل في الكشف عن القوانين الداخلية للنظام"[1].

فالبنيوية – على حدّ تعبير جابر يوسف الأحمد – "نظام الأنظمة، وهذا يسمح لنا أن نشير إلى أن البحث عن وجود نظام داخلي، يعدّ من أهم الركائز الأساسية التي انبنت عليها الدراسات البنيوية المعاصرة، والنظام في النص لا يكمن في ترتيب عناصره، وإنما يكمن في شبكة من العلاقات تنشأ بين الكلمات"[2].

وفي إطـار الفهم السابق يصبح تحديد البنية الخاصة لنص ما، من خـلال فكرة البحث عن النظام أو وصف النظام، مرتبطاً في الأساس بتحديد الروابط الفاعلة في تشكيل ملامح هذا النص، فطموح البنيويين يرتبط باستخراج الأنظمة أو البنيات التي تحكم أي نشاط ثقافي وتنتجه، وذلك من خلال تأمل العلاقات الجوهرية المكونة لهذه الأنظمة أو هذه البنيات.

وثمة جزئية أخرى، ربما انطلقت من جزئية وصف النظام، من خـلال التركيز على علاقاته الجوهرية الداخلية، وهي جزئية الآنية المـرتبطة بالتحقق الذاتي للنص دون النظر إلى شكل سابق أو شكل لاحـق، فالبنـيويون – كمـا تقول (Mary Kalgas) "من خلال التركيز على النظام البنيوي نفسه، وفي إطار فكرة الآنية، استبعدوا الـتاريخ، فإبعاد التاريخ من الأشياء التي يصرّ عليها البنيويون، كما فعل ليفي شتراوس، فالتراكيب من وجهة نظره عالمية، فهي لازمنية، فالبنيويون لا يفسرون التغيير أو التطوير، وهم – على سبيل المثال – لا يهتمون بالكيفية التي تتغير بها الأشكال الأدبية بمرور الزمن، ولا يهتمون بإنتاج النص أو استقباله، وإنما يهتمون فقط بالتراكيب التي تشكله"[3].

فالبنيوية – إذن – في توجهها الأساسي، تبحث عن الأنظمة التي تشكل طبيعة النص، وعن العلاقات الجوهرية القائمة بين عناصر النص، (وهـذه العناصر لا تتمثل داخل البنية على هيئة ساكنة، وإنما يُمارس فـيها فاعلية قوية، بالعلاقات التي ينشئها مع غيره من العناصر الأخرى الداخلـة معه في تركيب البنية، بما يحافظ على البنية ذاتها، وبما يجعلها تثـرى بهـذه العلاقات، وحتى في حالة توالد بنيات جديدة، من بنية رئيـسه، فـإن عناصـر البنـية الجديدة لا تشكل خرقاً لقوانين البنية

الأساسية، بقدر ما تشكل إضافات جديدة تنتمي إلى عناصر البنية ذاتها، وتدخل في علاقاتها، وتخضع لقوانين تشاكل قوانينها"[4].

إن هذا التوجه الخاص المرتبط بالبحث عن النظام أو العلاقات في تشكلها التركيبي، دون الاهتمام بأنساق سابقة، تلوح في نسيج (الأثر) بتحديد دريدا، أو أنساق لاحقة، أثر - بالضرورة - في تعريف النص في إطار النظرية البنيوية فالنص أصبح - وفق هذا التوجه - تشكيلاً منغلقاً على ذاته، يحمل في داخلة البؤرة أو المركز، الذي يشكل نواة للعلاقات المتشابكة، (فالنص هو ذلك النسيج من القول، وتسلسل الجمل، التي تتعالق فيما بينها، لتخلق شروط التمظهر اللغوي)[5].

البنيوية لفتت أنظار الباحثين - فضلاً عن الاهتمام بالتشكل التركيبي للنص - إلى قيمة آليات وأدوات الربط بين الأجزاء المكونة للنص، بحيث يشكل في النهاية بنية مترابطة، سواء كانت هذه الآليات أو الأدوات لفظية أو دلالية. وفي ذلك السياق تأتي الضمائر السردية، بوصفها مرتكزات مفصلية تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النص، بوصفها أدوات ربط من جهة أولى وبوصفها خيوطاً تنظم عملية بناء الدلالة من جهة أخرى، فالضمائر - على حدّ تعبير محمد فتوح نقلاً عن جاكبسون - "تمثل بحق أعصاب النص الشعري، وجماع قسماته المميزة"[6].

إن الاهتمام بالضمير، سواء في الدراسات التي تهتم بالرواية، أو في الدراسات التي تهتم بالشعر، اهتمام يتوزع في إطار توجهات عديدة، منها ما يرتبط بتحديد الشخص المتحدث أو الضمير السارد، لأن تحديد هذا الضمير وثيق الصلة بالمنظور الذي ينطلق من خلاله، ووثيق الصلة بطبيعة الحكم الذي يقدمه، سواء كان حكماً ذاتياً (في إطار نسق الذات)، أو موضوعياً (في إطار استخدام الغياب)، أو بين بين (في إطار

استخدام المخاطب)، وتحديد الضمير السارد له دوره الفاعل في تحديد الكيفـية الـتي يبني بها النص، وفي تحديد الأنساق، التي تشكل طبيعة الخطاب بشكل عام، يقول و. هـ. أودن - في خطاب تدشينه أستاذاً للـشعر بجامعـة أكسفورد 1956 - إن السؤالين اللذين يلحان على خاطـره عـندما يقـرأ قصيدة ما، هما: أي آلة لفظية تعمل؟ ثانياً أي الأشخاص يكمن في القصيدة؟[7]

ويأتي التوجه الثاني المرتبط بمقاربة الضمائر ووظيفتها في النصوص الأدبية مرتبطاً في الأساس بجزئية التواصل المفترض بين المبدع والمتلقي، يتجلـى ذلـك في قول إنريكي أندرسون إمبرت "إن الضمائر تصنع الأسـاس الصلب، الذي تتمّ عليه قواعد الاتصال اللغوي"[8]. فاختيار ضمير معين للسرد شيء مهم لعملية التواصل، لأن اختيار هذا الضمير يحدد تنظيم الخطاب، الذي يحيل إلى مجموعة من الدلالات الخاصة، لا يمكن استجلاء ملامحها إلا في حدود تلك المقاربة الخاصة، فالضمائر - كمـا يقـول بييرجيرو - "تميز الأشخاص موضوع الخطاب، بموجب أدوارهم ضمن عملية الإيصال: الذي يتكلم، والذي نوجه إليه الكلام، والـذي نـتكلم عنه، وهي تضطلع بدور راجح في الإيصال الأدبـي باعتـبار أنهـا تجعـل المرجع تناوباً بين الكاتب والقارئ والشخص، وتتناسب مع الوظائف الثلاثة: الوظيفة المرجعية والانفعالية والإدراكية"[9].

والإشارة - في الاقتباس السابق - إلى مرجعية الضمير، قد يجعلنا نـتوقف، عند وظائف أخرى، وردت في حديث القدماء عن الضمائر، مـنها الاختصار، والخفة، بالإضافة إلى أن استخدام الضمير، قد يولد دلالات أخـرى بالنـسبة لمرجعه، (فغرس الضمير يحقق نواتج متعددة بالنـسبة لمرجعه، من ذلك دخول المرجع دائرة الفخامة، نتيجة لتحول عملية المواضعة من الاسم الصريح إلى ما يدل عليه، وكأنه أصبح لازماً

لـــه بالمواضـــعة الجديدة، وقد يتحول الناتج إلى دائرة التحقير، إلى غير ذلك من الدوائر الدلالية، التي تحتملها العلاقات السياقية)[10].

إن الدلالـــة المرصودة السابقة والمرتبطة (بالخفة) أو (الاختصار)، ربمـــا ترتبط - في الأساس - بالدلالات الإشارية المرصودة لاستخدام الـــضمائر بشكل عام، وقد يظهر كذلك أن الانطلاق من هذا التوجه للوصـــول إلى دلالـــة ترتبط (بالتفخيم) أو (التحقير) قد يشدّ دراسة الظاهـــرة إلى تقعيد يؤثر بالسلب على قيمتها الدلالية، ولهذا نجد نقاداً يحاولـــون - في تناولهم للظاهرة - الابتعاد عن هذه الدلالات الإشارية والدلالات المرتبطة بمحاولة تقعيد الظاهرة في إطارين كبيرين، من هؤلاء محمـــد عـــبد المطلب في التفاتاته المهمة عند تناول الظاهرة في دواوين حديـــثة، فهـــو يرى "أن التعامل مع صيغ الضمائر يخضع للاحتياجات الدلالية بالدرجة الأولى، ثم يأتي عامل (الخفة) - كما يقول ابن جني - في الدرجة الثانية"[11].

إذا كـــان اســـتخدام الضمائر في النص، يمثل عنصراً أساسياً من مكونات البناء النصي، فإن دراسة الإلحاح على ضمير معين، وكذلك التحول إلى ضمير مباين، يجب أن يكون مرتبطاً في الأساس بالدلالات المرصـــودة لهـــذا الإلحاح وهذا التحول، وهذه الدلالات - بالرغم من ارتـــباطها بأنـــساق قد تكون شبه ثابتة - ليست مشدودة إلى تقعيد صـــارم، وإنما هي في انفتاح دائم من نص إلى نص، ومن جزء في النص إلى جـــزء آخر. وهذا يتطلب من المتلقي أن يكون واعياً بحركة المعنى النامـــية في النص، وبالتمفصلات الكبرى الموجودة فيه، التي قد تكون سبباً للإلحاح على ضمير معين، أو للتحول إلى ضمير مباين.

وقـــبل الدخـــول إلى دراسة الموضوع، والمرتبط بدراسة تحولات الضمير في سيفيات المتنبـــي، يجب أن نتوقف عند ظاهرة مهمة تناولتها

البلاغة العربية، وهي ظاهرة الالتفات. والالتفات يشكل ظاهرة تمتاز بها اللغـــة العربية، حيث يتحرك المبدع بين الضمائر الثلاثة بحرية في إطار بـــنائه النص، والمبدع - في تحركه وانتقاله بين هذه الضمائر - مشدود إلى حرفية الدلالة التواصلية، ومشدود - في الوقت ذاته - إلى وظيفتها الإيحائـــية، الـــتي يمكـــن أن تتعدد وتتكون منطلقة من الدلالة الحرفية ومتجاوبة معها.

وفي تـــناول البلاغيين لتفسير الظاهرة، سنجد أن هناك اختلافاً في تضييق أو توسيع نطاق الظاهرة، فالبعض يجعلها مرتبطة بأنساق تركيبية عديـــدة، والبعض الآخر يحاول تصنيفها في إطار الضمائر. وسنجد - أيـــضاً - أن هناك اختلافاً في تعليل وتفسير الظاهرة، فهناك محاولات تقعيدية صارمة، وهناك محاولات تجعل التعليل مرتبطاً في الأساس بحركة المعنى النامية في النص.

ومن البلاغيين الذين يظهر في تنظيرهم توسيع دائرة الالتفات إلى أنساق عديدة، ابن الأثير، حين يقول: "هذا النوع وما يليه هو خلاصة علـــم البـــيان، التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وعنها يعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهة تارة كذا وتارة كذا. وكذلك يكون هذا النوع من الخطاب من الكلام خاصـــة، لأنـــه ينتقل فيها من صيغة إلى أخرى، كانتقال من خطاب حاضـــر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مـــستقبل، أو مـــن مستقبل إلى ماضٍ. ويسمّي - أيضاً - شجاعة العربية)[12].

إن تأمـــل الاقتـــباس السابق، سوف يفضي إلى جزئيتين مهمتين، الأولى تتلخص في قيمة الظاهرة ودورها الإبداعي، والفاعل في تشكيل علم البيان، بل يحاول ابن الأثير - تحت تأثير ذلك الدور - أن يربطها

باللغة العربية دون سواها من اللغات. أما الجزئية الأخرى، فهي ترتبط بدائـرة الالـتفات وصوره العديدة، فالالتفات لديه لا يتعلق بالضمائر فقـط، وإنمـا يأخـذ أشكالاً أخرى، منها ما يتصل بالأزمنة (الماضي والمضارع والأمر)، ومدارات التحول بينها، وهذه الأشكال التي قدمها ابـن الأثـير، تـشترك - كما يقول عز الدين إسماعيل - "في خاصية أساسية واحدة، هي أن الخطاب فيها ينطوي على عدول من صيغه إلى أخرى"[13].

الوقوف عند دائرة الالتفات عند ابن الأثير شيء مهم، لأنه يفتح الـباب أمام آراء مختلفة في تصور دائرة الالتفات عند البلاغيين، فبعض البلاغيين وسع دائرة الالتفات لتشمل دائرة المغايرة الدلالية بصفة عامة، ومـنهم مـن جعلها تنمو عند حدود جزئيتي الإفراد والتثنية والجمع، والـتذكير والتأنـيث، وعلى رأس من نادى بتوسيع مفهوم الالتفات ليـشمل صـوراً عديدة من العدول، ضياء الدين ابن الأثير والتنوخي والطوفي، وابن النقيب، ونجم الدين بن الأثير، والعلوي (...) والالتفات بهـذا المفهـوم يتـسع لصور مخالفة مقتضى ظاهر المطابقة في الضمير (المتكلم والمخاطب والغائب)، وفي العدد (الإفراد والتثنية والجمع)، وفي الزمن (الماضي والمضارع والأمر) وفي النوع (التذكير والتأنيث)[14].

إن هـذا النسق المرتبط باعتبار الالتفات دائراً في هذه السياقات المتوالـية، (الضمائر)، و(العدد)، والزمن، والنوع، ظل موجوداً وسائداً في كتابات البلاغيين، مثل العلوي في (الطراز)[15]، وابن الأثير الحلبـي في (جوهر الكنـز)[16].

ولكن هذا التصور الخاص للالتفات، يقابله تصور خاص، يوسع دائـرة الالتفات بشكل لافت للنظر، بحيث يغدو الالتفات عنواناً على مجرد المغايرة الدلالية من معنى إلى معنى أو من توجه تركيبـي إلى توجه

تركيبـــــي آخر، وهذا قد يشير إلى تعدد مسمياته في كتب البلاغيين، "فقـــد ظهـــر إلى جانب مصطلح الالتفات مصطلحان آخران له على الأقل، فقد سمّاه أسامة بن منقذ (الانصراف)، وذكره المجد الفيروزابادي في تصنيفه أنواع الخطابات والجوابات التي اشتمل عليها القرآن الكريم باسم (التلوّن)"[17].

ويتجلـــى هذا التصور في اعتبار الالتفات مرتبطاً بالمغايرة الدلالية مـــن معنى إلى معنى، لدى ابن رشيق، حيث يقول في تعريف الالتفات: "وهـــو الاعتـــراض عند قوم، وسمّاه الآخرون الاستدراك حكاه قدامة، وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعرض عن الأول إلى الثاني، فيأتي به ثم يعود إلى الأول"[18].

والمـــتأمل لكـــلام ابـــن رشيق يدرك أن ارتباط دراسة الظاهرة بالدلالـــة، لها دور أساسي في ضم جزئيات عديدة قد تكون بعيدة عن مجالـــه، فالـــنماذج التي قدمها ابن رشيق أدخل في باب الاعتراض، أو الفـــصل بـــين المتلازمين، ويختلف - بالضرورة - عن الالتفات، لأن الالـــتفات يحـــدث نوعاً من التحول واهتزازاً في البنية النمطية المتوقعة، ولكن كل هذا يحدث في إطار النسق ذاته. أما النماذج التي قدمها ابن رشـــيق، فإنهـــا تـــدخل في نطاق الاعتراض أو الفصل، وتفسر دلالياً بالاهتزاز الدلالي، لإدخال نسق جزئي يضاف إلى نسق المعنى النامي، أو لإخراج نسق معين من النسق الأساسي لحركه المعنى النامية.

وهـــذا الـــتوجه(*) يباين طبيعة الالتفات، لأن الالتفات، في جميع صـــوره - الـــضمائر أو العـــدد أو الزمن أو النوع - يظل بالرغم من الـــتحول سارياً في النسق ذاته، دون خلخلة لإضافة أو لإخراج أنساق جـــزئية. بالإضافة إلى أن الالتفات في تجليه من خلال نماذجه وأشكاله العديـــدة، ليس مرتبطاً بالضرورة بالعودة إلى النسق الأساسي كما في

الاعتـــراض أو الفصل، فالتحول – على سبيل المثال – من ضمير، لا يحتم العودة إلى الضمير الأول.

وإذا كان الاختلاف في تحديد حدود الالتفات ومجالاته موجوداً، فإن الخلاف الأكبر، كان يرتبط بتعليل الظاهرة، ومحاولة دراستها جمالياً وبلاغياً. وأولى هذه التعليلات أو التفسيرات رأى الزمخشري، وهو من أقـــدم الآراء التي وصلتنا في تعليل الالتفات، وأكثرها دوراناً في كتب البلاغـــيين، يقول الزمخشري معلّلاً الالتفات: "وذلك على عادة افتنان العـــرب في الكـــلام وتصرفها فيه، لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أســـلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء من إجرائه على أسلوب واحد"[19].

والمـــتأمل لتعليل الزمخشري، يدرك أن كلامه يرتبط ارتبطاً وثيقاً بالـــبلاغة، وبعلوم الفصاحة، وهذا التفسير يمثل مرحلة ما، هي مرحلة التعمـــيم في تحليل الظاهرة، فهو يحاول أن يبني تعليلاً واحداً أو تفسيراً واحداً يصلح لكل حالات الالتفات، فهو حين يربط الالتفات بالسامع أو المتلقـــي، وقـــدرة هذا التحول على إيقاظه، فإنه يركز على طبيعة الإيقـــاع في الخطـــاب الأدبـــي، ودوره الفاعل في جذب المتلقي دفعاً للسأم.

ولكـــن هذه المحاولة التفسيرية التعميمية، التي تعدّ – في رأى عز الدين إسماعيل – مرحلة تالية للمرحلة الأولى، التي عالجت الالتفات في حـــدود الملاحظة والرصد والتسجيل والتعريف، تعرضت للنقد القوي، من جانب ابن الأثير، الذي يمثل توجهاً جديداً في مرحلة التساؤل عما وراء ذلك المسلك اللغوي.

يتجلـــى هـــذا التوجه الجديد في حمله على أصحاب هذا الرأي، ومحاولة تقديم تفسير جديد، يقول ابن الأثير: "أعلم أن عامة المنتمين إلى

هـذا الفن إذا سئلوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قالوا: كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها، وهذا القول هو عكاز العميان، ونحـن إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله. قال الزمخشري - رحمه الله - إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكـلام، والالتفات من أسلوب إلى أسلوب تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه، (...) فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره، ليجدد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً ما مل"[20].

إن تـوجه ابن الأثير في الاقتباس السابق، يرتبط - في الأساس - برفض التفسيرات التعميمية المبهمة، والتعليلات الجاهزة، التي لا تبحث عن خصوصية الاستعمال اللغوي، وإنما تحاول إدخال مجمل الظاهرة المتنوعة أسلوبياً في حظيرة تفسير واحد، مثل قول البلاغيين عن كل تقـديم وتـأخير بأنه يفيد التخصيص، مع أنها ظاهرة متعددة الأشكال ويجب أن تكون - تبعاً لذلك - متعددة التفسيرات. فابن الأثير يحاول دحض التفسير المبهم، ففي رأيه أن محاولة تحجيم جماليات الظاهرة عند حدود إيقاظ السامع وتنشيطه فيه قدح للكلام، أو على الأرجح لا يعدّ تفسيراً مقنعاً من وجهة نظره، لأنه لا يرتبط بطبيعة اللغة، وإنما يرتبط - من وجهة نظره - بقصدية الانتقال من ضمير إلى ضمير، أو من صيغة إلى صيغة، يقول ابن الأثير: "ولو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه، لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك"[21].

ومـن الـرفض السابق يبدأ ابن الأثير في تأسيس تفسيره المباين والمخالف - من وجهة نظره - لتفسير الزمخشري، ذلك التفسير الذي يـنطلق من التناول الحر للظاهرة، والظاهرة - في إطار ذلك التفسير - تـستجيب للتناول الحر غير المسبوق بمواضعة تسجنه، يقول ابن الأثير:

"والذي عند أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته. وتلك الفائدة وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحد بحدّ ولا تضبط بضابط، (...) فإنّا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه - وهو ضد الأول - قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة، لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه"(22).

إن ابن الأثير في تأسيسه لتناول الظاهرة، ليس مهموماً بالبحث عن إطار عام يمكنه من معالجة الظاهرة بتفسير واحد، وإنما مهموم بالبحث عن السر الكامن وراء المغايرة، في كل تجلٍّ للظاهرة بشكل فردي. وتفسير الظاهرة - في تأسيس ابن الأثير - منفتح وغير محدد برؤية سابقة، فما يقوله الباحث في تفسير نموذج ما من نماذج الالتفات، يمكن أن يقول شيئاً يباينه عن نموذج شبيه له، وفي ذلك قتل للمواضعة، وللتفسير الجاهز. فهو يجعل التفسير مرتبطاً - في الأساس - بالفائدة التي اقتضته.

ومن النظرة الأولى إلى هذه القضية المرتبطة بتفسير الالتفات جمالياً بين الزمخشري وابن الأثير، يبدو للباحث أن معالجة القضية تتوزع إلى اتجاهين، فهي لدى الزمخشري محاولة للتقعيد في إطار عام، يصبح متساوقاً مع كل نماذج الالتفات، بحيث تكون وظيفة مطلقة. وهذا التوجه - كما يقول صلاح فضل - "ربما يتعارض مع كونه مفسراً، حين يرجعها إلى حركية إيقاع الجملة، إنها نوع من التوسع، وأن حركية الإيقاع هي التبرير الكافي لكل حالات الالتفات، بينما كان ابن

الأثير يحاول أن يتأمل كل حالة من حالات الالتفات، يستخلص منها دلالة محددة"[23].

وقد تناول بعض البلاغيين الموقفين السابقين في تعليل الظاهرة، مثل العلوي في الطراز[24]، وقد انتصر لرأي الزمخشري، ويبدو أن موقفه كان شبيهاً إلى حدّ بعيد بتوجه البلاغيين القدامى، الذين كانوا مهتمين بشيئين: الأول منهما يرتبط بتفتيت الظاهرة في غير كبير اختلاف، والأخير يرتبط بالتعميم في معالجة الظاهرة جمالياً، بحيث يقدمون تفسيراً جاهزاً لكل تجليات الظاهرة.

ومن الدراسات الجادة التي تناولت موقف الرجلين في تفسير الالتفات، دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل، ففي دراسته يرى أن تفسير الزمخشري يمكن أن يعدّ عنواناً على المرحلة الثانية من مراحل معالجة الالتفات، فالزمخشري – على حدّ تعبيره – ما زال مرتبطاً جزئياً بمرحلة التفسير، التي غلب إليها الإبهام والتعميم.

ولكنه – بالرغم من هذا الحكم – يحاول أن ينصف الزمخشري، أمام تلميحات ابن الأثير في ذلك السياق، فهو يرى أن ابن الأثير – بالرغم من نقداته الصائبة – لم يكن منصفاً في موقفه من الزمخشري، بالإضافة إلى أنه لم يستقص كلام الزمخشري، حيث يقول الزمخشري بعد كلامه الخاص بتعليل الالتفات، الذي يوحي بالوقوف عند حدود العامل النفسي عند المتكلم والمتلقي، وقد تختص مواقعه يعني الالتفات بفوائد.

والمتأمل للكلام السابق يدرك أن الزمخشري كان مشدوداً إلى فكرة التقعيد حين يتحدث نظرياً عن الالتفات، ولكنه عند التطبيق كان مشدوداً إلى التفسير وإلى الفائدة الدلالية، وفي إطار ذلك يقترب من فكرة ابن الأثير. فمرحلة الزمخشري المشدودة إلى النسق البلاغي القديم

في تعلـــيل الظاهرة نظرياً، والمشدودة – من خلال التطبيق – إلى التجليات الأســـلوبية، كانت مرحلة مهمة، وتمثل تمهيداً خاصاً لتوجه ابن الأثير، الـــذي كـــان يشير إلى محاولة تعمق الظاهرة، وانتفاحها دلالياً في كل نمـــوذج على حدة (فقد كانت مقولة ابن الأثير في الالتفات وخاصة في استنباطاته النظرية، وتحليلاته العملية المتعلقة بها، كانت – بحق – تتويجاً لمـــراحل التطور المختلفة التي مرَّ بها النظم البياني العربـــي، من التعميم المطلـــق والـــتهافت، إلى الاجتهاد الأولي في التمحيص، الذي لا يخلو كذلك من التعميم، ثم إلى التخصص الموضوعي المدقق)[25].

إن التوجهات التي أشار إليها عز الدين إسماعيل توجهات منطلقة من الاســـتقراء الخـــاص للظاهـــرة، ومن الوعي بطبيعة المعالجات، التي تبدأ بالإحساس بالظاهرة، ثم بالتقعيد، ثم بالتفسير، خاصة عند ابن الأثير، الذي حاول أن يجعل الظاهرة منفتحة على عطائها الدلالي، من خلال الانطلاق من منطق أسلوبـــي، يحاول أن يكون واعياً بكل رهافتها وتفردها.

أما تناول الظاهرة في الدراسات الحديثة، فقد يتخذ – بالرغم من تأثـــره بالمـــوقفين السابقين – توجهات شبه جديدة خاصة بعد ارتباط الدراسات الأدبية والنقدية بالتوجه البنيوي والأسلوبـــي. ويتجلى هذا الـــتوجه في دراســـة عـــز الـــدين إسماعيل عن الالتفات، حين يقول: "الالـــتفات ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه، لأن ما يحدث مـــن انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة، لـــيس انـــتقالاً استطرادياً، وليس تعليقاً على ما قيل أو حُدث، وليس استـــشهاداً بطـــرفة أو ملحة، وما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه"[26].

وهـــذا التوجه – المرتبط حتماً بابن الأثير – يجعل الالتفات – في تـــصوره – ينحصر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا

يلفت المتلقي إليه، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغـوي للخطـاب. ففـي تلقيه لظاهرة الالتفات يربطها في الأساس بالدلالة المرصودة عن ذلك التحول، (فانتقال منشئ الخطاب من صيغة إلى أخـرى، إنما يحكمه المقصود المعنوي، الذي رتبه منشئ الخطاب في نفسه، والذي جعل لإحدى الصيغ في سياق ما رجحاناً على غيرها في تحقيق ذلك المقصد (...) وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو منتج الدلالة المقصودة وحاملها)[27].

إن ربـط تفسير الظاهرة بالفائدة الدلالية، التي يولدها التحول مـن سـياق إلى سياق، سبب أساس في توجيه هذا التفسير توجهاً خاصـاً، يرتبط بعدم ثبات التفسير في كل حالة، وانفتاحه بحسب حركة المعنى النامية في النص، فالأصوات الثلاثة (هو - أنا - أنت)، لا تمـثل - من وجهة نظره - قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها، وإنما تتحدد الوظيفة التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة،وفقاً للموضع الذي ترد فيه، ويكون قادراً دون غيره على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو اسـتنباط المعنى المراد وهذا الانفتاح الدلالي غير المحدود بمواضعة في تبريـر الظاهرة يستند إلى منطق خاص يرى أن الأساليب الفنية لا تحمـل قيمة محددة وثابتة في ذاتها، لأن هذا الثبات التفسيري، يحول النص إلى عمل آلي.

وفي الحقيقة إن ما يحدّد تفسير الظاهرة الأسلوبية جمالياً - بوصفها بنـية صـغرى في إطار بنية أكبر - هو حركة المعنى النامية في النص. وعلـى هذا الأساس الخاص بانفتاح التفسير الدلالي للظاهرة، ندرك أن الـصيغة المعـدول إليها قد تنتج معنى في سياق، وتنتج ضده في سياق آخـر، ومن ثم (تتأكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية، عند تحليل

الخطـــاب، مـــؤداها أنه ليس هناك سلم قيمي أو تراتب في القيمة، بين صيغ الخطاب الثلاثة المسندة إلى الضمائر المختلفة)[28].

ولكـــن هـــذا الـــتوجه لم يكن إلا نواة، حاول بعض الباحثين الانطلاق منها إلى منطقة ربما تكون أرحب، حيث يتحول التناول من تناول جزئي للنموذج أو الشاهد إلى تناول مرتبط بحركية النص، ومن ثم عمل الضمائر، التي تشكل عموداً أساسياً من خلاله تنتظم الدلالات والمعاني. ففي تعليقه على بحث الدكتور عز الدين إسماعيل أشار صلاح فضل إلى إمكانية الخروج بهذه الجزئية من نطاق النظرة الجزئية إلى نطاق أوســـع، لأنهـــا – أي ظاهرة الالتفات – تقف في منطقة العلاقة بين النصوص، وفي الفواصل القائمة بين الوحدات)[29].

إن هذه النظرة نظرة مغايرة تخالف النظرة الجزئية السابقة، وهي تـــنطلق من فكرة تمفصل النص إلى وحدات جزئية تشكل في النهاية الـــتكوين النهائـــي للنص، وتغدو الضمائر في ذلك السياق، وكأنها عروق مغذية لحركة المعنى، تتبدل هيئتها – لضرورة دلالية – في كل جزء.

وفي إطار ذلك الفهم لقيمة الضمير بصفة عامة، ولقيمة تغير هيئته مـــن الناحـــية الدلالية بصفة خاصة، يجب أن نشير إلى أهمية أن يكون الـــضمير في صورته المنحرفة عن هيئته في السياق الأساسي مرتبطاً في الـــوقت ذاته بمرجعيته السابقة، وبشكل أكثر وضوحاً، يجب أن يكون هـــناك ثبات للمرجعية، لكل من الضمير في هيئته الأولى، والضمير في هيئـــته المنحـــرفة، (لأنه لكي تتحقق بنية الالتفات بما فيها من مخالفة ســـطحية وتوافـــق عمـــيق لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه، والملتفت إليه، لأن تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها)[30].

إن ربط الضمير بالمرجعية - بالرغم من تغير هيئته على مدار أجزاء القصيدة – ربما كان توجهاً غائباً عن التناول النقدي القديم، وقد وجسد في آليات التناول الحديثة لانفتاح المناهج الحديثة على النص بوصفه بنية متلاحمة، تتكاتف الأجزاء المكونة له لتشكيل دلالته وإيقاعه الجمالي. ويفيد الاهتمام بذلك المنحى في التعامل مع الضمائر (في دفع المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه)[31].

ويبدو أن هذا النسق الخاص في تناول الضمائر في النص الشعري، والذي يرتبط بالنظرة الإجمالية للنص الشعري في إطار التمفصل التركيبي، وثيق الصلة بالدراسات الحديثة، التي انتهجت نهجاً أسلوبياً، بالإضافة إلى الآليات المنهجية التي اقترحها باختين من خلال كتابيه (مشكلات دستوفسكي الشعرية)، و(الخطاب الروائي)، وفكرته عن الحوارية في اللغة، فقد نبهت الباحثين إلى قيمة هذا المنحى في دراسة الخطاب الشعري. فقد أثبتت إحدى الباحثات أن باختين قبل أن ينشر كتابيه، قدم محاضرة بعنوان (محاضرة في تاريخ الأدب الروسي) تناول فيها عدداً من الشعراء تقول الباحثة: "لقد قدم باختين تحليلاً لعدد من القصائد، وجعلنا نري بوضوح الكيفية التي استطاع من خلالها الوصول إلى نظريته الأساسية عن اللغة الحوارية. ولكن الأكثر أهمية في المحاضرة، أنها وضحت لنا أن باختين اكتشف العناصر الحوارية في دراسته للشعر قبل أن يكتشفها في الخطاب الروائي"[32].

إن هذا التوجه في النظر إلى الشعر، والذي يشير إلى توجه جديد في مقاربة النص الشعري، لفت اهتمام الباحثين إلى البحث عن الصوت أو الضمير السردي الفاعل في النص الشعري، الذي يتحكم - ويشارك – في إنتاج الدلالة وطبيعتها، بالإضافة إلى الاهتمام بالتحولات المفصلية ودورها في تحويل الضمير السارد إلى شكل آخر.

وفي إطار التوجه السابق يجئ البحث (تحولات الضمير السردي في سيفيات المتنبي) محاولاً الكشف عن أنساق الضمائر السردية الفاعلة في سيفيات المتنبي، مركزاً الحديث على مقولتي الثبات والتحول، وطبيعة الثبات، وطبيعة التحول، الذي قد يكون تحولاً جزئياً لا يقضي على سلطة الضمير السردي الأساسي، وإن كان يغيبه جزئياً، أو تحولاً مفصلياً يقضي على سلطة الضمير السارد، ويحل مكانه ضميراً سردياً جديداً.

الضمير السارد

إن تحديد الضمير السارد في النص الشعري، يرتبط – في الأساس – بالبحث عن الصوت الذي يحمل النص إلى المتلقي، والصوت يمكن أن يكون منطلقاً من الذات في إطار المتكلم، ويمكن أن يكون موضوعياً إخبارياً عن العالم بشكل عام في إطار الغائب، ويمكن أن يكون في منطقة وسطى بين الذاتية والموضوعية في إطار المخاطب، مع الإلحاح على أن الذاتية والموضوعية لا تنفصلان، والنص الشعري من خلال استخدام هذه الأصوات، يقدم لنا خبرة إنسانية ومعرفية خاصة، ترتبط بتعدد المنظورات التي يقدمها النص الشعري.

واعتبار النص الشعري نصاً سردياً، اعتبار – بالرغم من المشاكل التي تنشأ من خصوصية النوع الأدبي – لم تثبت له مشروعية إلا في إطار مفاهيم سردية، نابعة من التطور التدريجي لمفهوم النص، فالنص حين يكون نسيجاً من القول أو تسلسلاً من الجمل، سنجد أن مفهوم السرد – بالضرورة – سيأخذ نسقاً مغايراً يرتبط بالبناء المتكامل، الذي يكفل تمفصلات جزئية تتكاتف فيما بينها لإيجاد ملامح بنائية ذات

خصوصية، يقول بول كوبلاي: "السرد حركة من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، مع وجود بناء استطرادي، يعرض أو يقص الأحداث القصصية، فالسرد إعادة تقديم للحدث، وللفضاء والزمن"[33] فمفهوم السرد - انطلاقاً من خصوصية البناء وتمفصلاته الجزئية - ربما يوجه اهتمام الباحثين إلى أشكال فنية، تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن إطار السرد.

والسؤال المطروح في ذلك السياق، كيف يمكن أن نحدد الضمير السردي الفاعل في قصائد المتنبي؟ والإجابة يجب أن تنطلق من تأمل القصائد موضوع الدراسة. فالضمير السردي الذي يمكن نعدّه ضميراً سردياً فاعلاً في النص الشعري، في إطار جدلية الرصد بأنساقه المختلفة، فالشاعر ليس صوتاً فردياً يضرب في فراغ، وإنما هو صوت - بالضرورة - مشدود إلى أصوات أخرى، يجب أن تحدده سمات معينة.

إن أولى هذه السمات ترتبط بالفاعلية، بمعنى أن يكون هذا الضمير هو المحرك الأساسي للمعاني والدلالات، بحيث يغدو خيطاً تنتظم من خلاله الدلالات والتمددات التركيبية، وترتبط به - أيضاً - وجهة النظر الراصدة لجدليات الدلالة. وفي إطار السمة السابقة قد تتشكل سمة أخرى، وهي سمة ترتبط بالتمدد التركيبي أو التحقق بأي صورة من الصور في النص الشعري كاملاً أو في أجزاء منه. وفي إطار هذا التصور قد يحدث في النص الشعري تحولات جزئية نتيجة لطبيعة الدلالة، وطريقة تولدها المرتبطة بشعرية المتنبي.

يتجلى ذلك حين نتأمل بعض النماذج الشعرية، التي تشير إلى تعدد أشكال الضمير، ولكن من خلال السمتين السابقتين يمكن أن نحدد الضمير السارد الفعلي، فحين يقول المتنبي[34]:

1 – عـواذل ذات الخـال في حواسدُ

وإن ضـجيع الخـود مـني لماجـدُ

2 – يـرد يـداً عـن ثوبها وهو قادرٌ

ويعـصي الهـوى في طـيفها وهو راقدُ

3 – متى يشتفي من لاعج الشوق عاشق

محـب لهـا في قـربه متـباعدُ

4 – إذا كنت تخشى العار في كل خلوة

فلـم تتـصباك الحـسان الخـرائدُ

5 – ألح علـى الـسقم حـتى ألفـته

ومـل طبيـبي جانبـي والعـوائدُ

فنجد أن التأمل في نسق الضمائر في النموذج السابق يشير إلى أن هـناك ظهوراً ووجوداً، لضمائر عديدة، فهناك الضمير المرتبط (عواذل ذات الخـال) (الغـياب)، وهناك ضمير المتكلم في (في) (مني)، ولكن بدايـة من كلمة (ماجد) التي تضع صفات معينة في بؤرة التركيز، يطل الغياب لكي يرسم صورة خاصة للمتكلم من خلال الصور التي ترد في البيت الثاني، وهذه الصورة التي تنمّ عن تميز تفتح الباب لانفتاح الرصيد المعـرفي القائم على التجربة، وتأطير الدلالات الخاصة بشعر المتنبـي، فتجربته الشعرية المرتبطة بالوعي بالرصيد المعرفي السابق، جعلت شعره في بعض الأحيان تجربة جمعية، وصوته – بالرغم من هذه الفردية النادرة – صوتاً جمعياً، ومن ثم نجد في شعره ملامح الحكمة.

وفي إطار ذلك التوجه الإبداعي تختفي أنا الذات، لتحل محلها (أنا المجمـوع)، ولهـذا نجـد الضمير الموضوعي (الغياب) حاضراً، وكأن الأحكـام التي يقدمها لا تخصه بوصفه فرداً، وإنما تخص المجموع، وفي

البيت الرابع نجد الضمير يتحول إلى المخاطب، وكأن الصورة التي قدمها عن الماجد في البيت الثاني المرتبطة بالذات، والتي انفتحت على نسق موضوعي في البيت الثالث، دعته للانفصال عن ذاته فيتوجه لها بالخطاب في البيت الرابع.

بعد النظر إلى هذا التعدد، كيف يمكن تحديد الضمير السردي الفاعل؟ إن تحديد الضمير يجب أن ينطلق من فاعلية الضمير، ومن ديمومته واستمراره بعد هذا التشابك، والوقوف النقدي السابق يشير إلى أن الضمير السارد يرتبط بالمتكلم، بالرغم تشابكه وارتباطه بصور أخرى مثل الغياب والخطاب، وتتجلى ديمومة الخطاب الذاتي من خلال العودة إلى ضمير المتكلم في قول الشاعر في الأبيات التالية:

ألحّ على السقم حتى ألفته　　وملّ طبيبي جانبي العوائدُ

مررت على دار الحبيب فحمحمت　　جوادي وهل تشجو الجياد المعاهدُ

أهم بشيء والليالي كأنها　　تطاردني عن كونه وأطاردُ

فتحديد الضمير السارد يجب أن يكون مبنياً على التحكم في تأطير الدلالات، حيث تظهر فاعلية الضمير، في إطار التعدد المرصود في النص الشعري، وإذا كان ضمير المتكلم الكاشف عن الذات هو الفاعل في النموذج السابق، فإن هذا الذات لا يمكن أن تتحدد لها ملامح هوية خاصة إلا من خلال وشيجة خاصة ترتبط بالفعل والانفعال، الذي ينتج هذا التعدد، من خلال الارتباط بالآخر في تجلياته المختلفة، ومن خلال رصد الذات لنفسها، وهي كيان منفصل في بؤرة التركيز.

قد يتصور البعض أن الضمير السردي الذي يبدأ به الشاعر نصه الشعري، يعطيه مشروعية اختياره ضميراً سارداً، ولكن هذا التصور غير فاعل في دراسة الظاهرة، خاصة إذا أدركنا طبيعة البدايات في النصوص الشعرية بصفة عامة والقديمة بصفة خاصة، والتي ما زالت مشدودة إلى

المقـــدمات البنائية بأشكالها العديدة المتوارثة من جانب، ومشدودة من جانـــب آخـــر إلى طبيعة الدلالة، وارتباط الدلالة بضمير سارد يشكل ملامحها، فحين يقول المتنبي[35]:

حاشى الرقيب فخانته ضمائرُه ... وغـــيض الدمع فانهلت بوادرُه

وكاتم الحب يوم البين منهتكٌ ... وصاحب الدمع لا تخفى سرائرُه

لولا ظباء عدي ما شقيتُ بهم ... ولا بربـــرهم لــــولا جـــآذرُه

مـــن كل أعور في أنيابه شنبٌ ... خمـــرٌ مخامـــرها مسكٌ تخامرُه

نعـــجٌ محاجـــره، دعجٌ نواظرُه ... حمـــرٌ غفائـــرُه، سودٌ غدائرُه

أعـــارني ســـقم عينيه وحمّلني ... من الهوى ثقل ما تحوي مآزرُه

نجد أن تحديد الضمير السارد في النموذج السابق، لا يمكن أن يتمّ إلا مـــن خـــلال استحـــضار الـــسمتين السابقتين، الفاعلية والتمدد التركيبـــــي، حـــتى لو قطع هذا التمدد التركيبـــي بخروج جزئي عن النـــسق، نظـــراً لطبيعة الدلالة، وطبيعة تولدها المنفتحة على التفاتات جـــزئية. وضمير الغياب الذي بدأ به النص الشعري، لا يمكن اعتباره ضـــميراً سردياً فاعلاً، وإنما هو ضمير جزئي يستند إلى طبيعة المقدمات المنفتحة على صورة الذات حين تتحول إلى موضوع للمراقبة والتأمل، مـــن خـــلال هذا الغياب، ولكن هذه الفردية المراقبة من خلال ضمير الغياب تتحول في البيت الثاني - مع استمرار نسق الغياب - إلى نسق تأملـــي للمجموع، المرتبط - حتماً - بالرصيد المعرفي والمرتبط - في صـــياغته - بطبيعة الحكمة الشعرية في شعر المتنبـــي، وكأن الشاعر في البيت الأول يرصد طبيعته الفردية، التي أفضت إلى مشابهة مع المجموع.

إن هذه الاستمرارية الخاصة للغياب سواء في رصد الذات رصداً موضوعياً، أو في رصد المجموع من خلال رصيد معرفي، تبدأ في البيت

الثالث في الانحسار قليلاً من خلال دخول ضمير (المتكلم) في بؤرة الفعل والمشاركة، من خلال قوله (ما شقيتُ)، ولكن هذا الحضور الجزئي لم يفضِ إلى سيطرة، نظراً لطبيعة الدلالة، المشدودة إلى استقصاء الصفات الجمالية (لنساء عدى)، ولذلك يظل الغياب بوصفه نسقاً متساوقاً مع هذا التوجه، لأن الغياب يجعل سلطة الحكم على هذه السمات الجمالية مرتبطاً بنسق الإخبار الموضوعي بعيداً عن نسق الذات الفردي، فما يقدمه المتكلم وثيق الصلة بوجهة نظره، ولكن ما يقدمه إخباراً عن الآخرين، يظل وثيق الصلة برأي عام، قدمه الآخرون كما يحقق شبه اتفاق على هذه السمات الجمالية.

تحديد الضمير السردي الفاعل في النموذج السابق يتطلب وعياً بالسمتين السابقتين، ويتطلب – أيضاً – أن نفرق بين ضميري سردي، وضمير سردي فاعل، بحيث يغدو الضمير السردي وثيق الصلة بالالتفات الجزئي، لاستكمال صورة أو عناصر جزئية، تتحرك إليها حركة المعنى بشكل تدريجي، وفي إطار ذلك قد تغادر النسق الأساسي، وثيق الصلة بالضمير السردي الفاعل المحرك لحركة المعنى، في إطار جزئية مفصلية في النص الشعري، التي قد تلتحم بالغرض الأساسي في تحديده النظري، بوصفه الجزئية الأساسية التي يتوجه إليها النص الشعري، أو بالمقدمة، التي تصبح في ذلك السياق جزئية مفصلية لها وجودها البارز والملموس في نص المتنبي أو بالخاتمة، التي تشير إلى جزئية مفصلية وثيقة الصلة بقصيدة المدح بصفة عامة، وبنص المتنبي بصفة خاصة.

وفي إطار هذا التوجه القائم على التميز بين الضمير السردي والضمير السردي الفاعل، والمبني على التمفصلات الكبرى (المقدمة – الغرض – الخاتمة)، في مقابل الكسر الجزئي المرتبط باستقصاء

دلالات جــزئية، تستطيع الوصول إلى اعتبار المتكلم - في النموذج السابق - نموذجاً سردياً فاعلاً، في مقابل الغياب الذي يغدو ضميراً سردياً جزئياً.

فرضية الثبات أم فرضية التحول: أنساق قصيدة المدح

إن الــتحديد الــسابق للضمير السارد الفاعل من خلال السمتين اللــتين أشــرنا إليهما سابقاً، في مقابل وجود ضمائر سردية ترتبط - أساساً - بحركة المعنى وتحولاتها، يشير - بالضرورة - إلى جزئية مهمة ترتبط بالضمير السردي الفاعل. وترتبط هذه الجزئية بثبات هذا الضمير أو تغيره، وترتبط - أيضاً - بطبيعة هذا التغير، أو هذا التحول، هل هو تحول جزئي أم تحول مفصلي؟

إن الإجابــة عــن السؤال السابق ليست سهلة، ولكنها تحتاج - بالــضرورة - إلى تأمل النصوص موضوع الدراسة، وإلى محاولة إدخال هــذه النــصوص في سياقات وأنساق متباينة، لأن تأمل هذه الأنساق، ربما يعطي الباحث مساحة للحركة.

والبحث عن فرضية الثبات ربما يقابل بمشاكل عديدة، خاصة في وجود خصوصية لبنية القصيدة العربية القديمة، القائمة على التمفصلات الكبرى، وفي إطار وجود خصوصية لقصيدة المدح عند المتنبــي، ففي نصوصه هناك مساحة من الجدل ومن الشد والجذب، وهناك - أيضاً - مــساحة لحضور الذات الشاعر في مقابل الآخر/الممدوح، مما يوجد في بعض الأحيان ازدواجية سردية للضمير، وكأن هناك ضميرين سرديين فاعلين في أجزاء من النص الشعري، بالإضافة إلى أن المتنبــي في بعض قــصائده المنــضوية داخــل الإطار موضوع الدراسة، يستند إلى البنية التقلــيدية المشدودة إلى الطلل أو الغزل قبل الانتقال للمدح من خلال

تقنياته الخاصة في الانتقال، ذلك الانتقال الذي يشير إلى تحول مفصلي، مما قد يستدعي تحولاً في الضمير السردي.

كل هذه الخصوصيات - التي أشرنا إليها سابقاً - ربما تقف عائقاً في تبني فرضية الثبات على ضمير سردي فاعل من بداية النص الشعري إلى نهايته. أما إذا ارتبط توجهنا النقدي باختيار فرضية التحول الجزئي والمفصلي، فإننا في هذه الحالة مطالبون بالتوقف عند دراسة القصائد موضوع الدراسة، محاولين إدخالها في أنساق سردية، ربما تكون فاعلة في ذلك السياق.

واختيار البحث لفرضية التحول الجزئي أو المفصلي، لا يعني - بالضرورة - أن البحث يحاول أن يصل إلى أنساق ثابتة، تتحول في نهاية الأمر إلى نماذج متبعة، ولكن الأمر - في الأساس - وثيق الصلة بمحاولة مقاربة الظاهرة وتقديمها في إطار بحثي، بعيداً عن اعتبار أي نسق نموذجاً له صفة الهيمنة.

ولكي يصل الباحث إلى أنساق ضمائر السرد في سيفيات المتنبي، عليه أن يقف عند الأشكال البنائية لهذه القصائد، لأن هذه الأشكال هي التي تحدد طبيعة كل نسق، وطبيعة اختلافه عن الآخر، ولكن - بالرغم من اختلاف هذه الأشكال الذي يفضي إلى مغايرة في أنساق السرد - تبقى هناك مساحات من التطابق تحتاج إلى توقف لاستبيان دلالاتها، لأنها تشكل في النهاية ظاهرة تحتاج إلى تفسير.

والتأمل في أشكال قصيدة المدح في سيفيات المتنبي، المرتبطة - بالضرورة - بالضمير السارد، يمكن أن يشير إلى وجود شكلين أساسيين، الأول منهما يرتبط بالدخول مباشرة إلى المدح، والأخير يرتبط بالبنية المعهودة للقصيدة العربية في تجليها عبر العصور والأزمنة، تلك البنية المرتبطة بالمقدمة الطللية أو الغزلية، قبل الدخول إلى المدح.

في إطـــار النسق الأول المرتبط بالدخول إلى المدح مباشرة، دون مقدمــة طللـــية أو غزلية، نجد أن الضمير الأقرب لابتداء النص به هو ضـــمير المخاطـــب إلا فيما ندر، وفيما يلي إشارة إلى بعض النماذج المندرجة داخل ذلك النسق.

النص الأول: يقول المتنبي[36]:

لكـــل امرئ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا

في هـــذا النموذج نجد أن الضمير السارد في إطار التحديد السابق يـــرتبط بالغياب من البيت الأول إلى البيت الثاني عشر، وفي إطار هذه الأبيات يقدم النص الشعري سرداً موضوعياً خاصاً بالممدوح من خلال الغـــياب، بعيداً عن نسق الذات، الذي يمكن أن يشعر المتلقي بالمواربة والتحيـــز. وبدايـــة من البيت الثالث عشر، يبدأ المخاطب الدخول إلى حـــركة المعنى حتى نهاية النص الشعري، وذلك لحدوث تحول مفصلي، يـــرتبط بالحديث التفصيلي والاستدلالي عن الصورة النموذجية المقدمة للممدوح في الأبيات السابقة، المشدودة إلى صفتي الشجاعة والكرم.

سريتَ إلى جيحان من أرض آمد ثلاثاً لقد أدناك ركضٌ وأبعدا

فولّـــى وأعطاك ابنه وجيوشه جميعاً ولم يعطِ الجميع ليحمدا

عرضتَ له دون الحياة وطرفه وأبـــصر سيف الله منك مجرّدا

ويمكن تحديد الضمير السردي في النص السابق من خلال: غائب – مخاطـب.

أما النص الثاني الذي يقول فيه المتنبي[37]:

طـــوالُ قـــنا تطاعـــنها قصارُ وقطـــرك في ندىً ووغىً بحارُ

فـــنجد أن الـــضمير السارد هو المخاطب الذي يستمر من البيت الأول حـــتى البيت الحادي عشر، ثم يبدأ الغياب من البيت الثاني عشر

إلى البيت التاسع والخمسين، ثم يأتي الخطاب ضميراً ساردأ حتى نهاية النص الشعري.

ويمكن تحديد الضمير السردي في النص السابق من خلال: مخاطب - غائب - مخاطب.

أما النص الثالث والأخير، فهو نص المتنبي الذي يقول مطلعه[38]:

رويدك أيها الملك الجليلُ   تأىّ وعدّه مما تنيلُ

وفي هذا النص سنجد أن الضمير السارد من البداية إلى النهاية هو ضمير المخاطب، مما يعطي فرضية الثبات عند صورة واحدة لضمير سردي فاعل نوعاً من المشروعية، خاصة إن ذلك الثبات عند ضمير سردي واحد تحقق في عدد من النصوص، تندرج كلها داخل إطار ذلك النسق منها على سبيل المثال قول المتنبي[39]:

أنا منك بين فضائل ومكارمٍ   ومن ارتياحك في غمام دائمِ

وقوله[40]:

بأدنى ابتسام منك تحيا القرائحُ   وتقوى من الجسم الضعيف الجوارحُ

ولكن الإنصاف يقتضي منا أن نشير إلى أن الثبات عند ضمير سردي واحد في إطار ذلك النسق، وثيق الصلة بالقصيدة القصيرة، فالقصيدة الأولى (17) بيتاً، والثانية (6) أبيات، والأخيرة (5) أبيات.

وثبات الضمير السردي الفاعل في النص الشعري، أو في بعض نصوص المتنبي المنضوية تحت إطار النسق الأول، الذي يدخل من خلاله النص الشعري إلى المدح مباشرة دون مقدمة طللية أو غزلية، ربما يلقي مزيداً من الضوء، أو يؤكد نتيجة، يكون لها نوع من المشروعية، وهذه النتيجة ترتبط بقيمة التحولات المفصلية، ودورها المهم في تغير الضمير السردي الفاعل، لأن تعدد هذه الأجزاء المفصلية

له علاقة وثيقة بزاوية الرؤية ووجهة النظر، وحركة الصوت الشعري، الفاعل في النص، وموقعه الذي يرتبط بالأحكام التي يقدمها.

أما قصائد النسق الثاني، فهي تشكل نموذجاً وثيق الصلة ببنية القصيدة العربية الموروثة، وهذا النسق له حضور واضح في قصائد المتنبي المنضوية تحت موضوع الدراسة. وفي هذا النسق نجد القصيدة لدى المتنبي، تبدأ بالمقدمة الطللية أو الغزلية، بحيث تشكل جزئية مفصلية لها وجودها الخاص قبل الانتقال إلى المدح.

وربما يكون هذا النسق المتوارث، وثيق الصلة بتحولات الضمير من نسق سردي إلى نسق سردي آخر، لأن هذه التحولات (المقدمة - المدح - الخاتمة)، تتيح للنص، حركة وانتقالاً. وسوف نعرض لبعض النماذج الخاصة بذلك النسق، لنرى طبيعة التحول من ضمير سردي فاعل إلى ضمير سردي آخر مباين في إطار تعدد الكتل التركيبية للنص الشعري.

النص الأول: يقول المتنبي[41]:

أجاب دمعي وما الداعي سوى طللِ   دعا فلبّاه قبل الركب والإبلِ

ظللت بين أصيحابي أكفكفهُ   وظل يسفح بين الغدر والعذلِ

في هذا النص نجد أن ضمير المتكلم يأتي ضميراً سردياً فاعلاً، من البيت الأول إلى البيت الخامس عشر، لرصد جدلية العلاقة بين الذات الشاعرة والطلل من جانب، وجدلية العلاقة بينها وبين المرأة المحبوبة من جانب آخر، ولكن بداية من البيت السادس عشر ومع وجود تحول مفصلي، من خلال وجود وسائل الانتقال المرتبطة بشعراء العصر العباسي، حيث أوجد هؤلاء الشعراء رابطاً لفظياً أو دلالياً، بعيداً عن الجسور التعبيرية التي كانت سائدة قبل ذلك، نجد ضمير الغياب يطل مسيطراً، وذلك لرسم صورة موضوعية ترتبط بالممدوح:

15 – لا أكسبُ الذكر إلا من مضاربه أو من سنان أصمّ الكعب معتدلِ
16 – جـاد الأمير به لي في مواهبه فزانها وكساني الدرع في الحللِ

ويستمر الغياب ضميراً سردياً فاعلاً، إلى البيت الثالث والثلاثين، ومن البيت الرابع والثلاثين، وبعد تشكيل صورة خاصة للممدوح من خلال الغياب، يأتي المخاطب ضميراً سردياً، وكأنه ضمير وثيق الصلة بالطلب:

إن كنتَ ترضى بأن يعطوا الجزى بذلوا منها رضاك ومن للعور بالحولِ

ويمكن وضع تحولات الضمير في النص السابق من خلال: متكلم – غائب – مخاطب.

النص الثاني: يقول المتنبي[42]:

لياليّ بعد الظاعنين شكولُ طوالٌ وليل العاشقين طويلُ
يبنّ ليَ البدر الذي لا أريدُه ويخفين بدراً ما إليه وصولُ

في هذا النص – أيضاً – نجد أن المتكلم يأتي ضميراً سارداً فاعلاً من البيت الأول، إلى البيت الحادي عشر، ولكن ضمير الغياب، يأتي ضميراً سردياً فاعلاً من البيت الثاني عشر إلى البيت الثاني والخمسين:

وما قبل سيف الدولة أثّار عاشق ولا طلبت عند الظلام ذحولُ

ويأتي المخاطب بفاعليته من البيت الثالث والخمسين:

فدتكَ ملوك لم تسمّ مواضيا فإنكَ ماضيّ الشفرتين صقيلُ

ويستمر فاعلاً لبيتين، ثم يأتي ضمير المتكلم ضميراً سارداً، لتشكيل بساط متساوٍ يقف عليه المتكلم والمخاطب، وكأن الصورة التي قدمت للممدوح من خلال الغياب والخطاب، تساويها وتوازيها صورة المتكلم، ولكن في مجالها الخاص:

إذا كان بعض الناس سيفاً لدولةٍ ففي الناس بوقاتٌ لها وطبولُ

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مقولُ

ويمكن الإشارة إلى تحولات الضمير، في إطار المخطط التالي: متكلم – غائب – مخاطب – متكلم.

النص الثالث: يقول المتنبي[43]:

لا الحلم جاد به ولا بمثالِه لولا اذّكار وداعه وزيالِه

إن الضمير السارد الفاعل في هذا النص – بالرغم من البداية بالغياب – ضمير المتكلم، الذي شكل استمرارية من البيت الثالث إلى البيت الثالث عشر:

3 – بتنا يناولنا المدام بكفّه من ليس يخطر أن نراه ببالِه

ويبدأ ضمير الغياب من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس والثلاثين:

13 – وإذا تعثّرت الجياد بسهله برّزت غير معثّر بجبالِه

ويأتي (المخاطب) من البيت السابع والثلاثين إلى نهاية النص:

37 – الجيش جيشكَ غير أنكَ جيشه في قلبه ويمينه وشمالِه

ويمكن تخطيط تحولات الضمير كالتالي: متكلم – غائب – مخاطب.

غير أن المتأمل لهذه النسق، يدرك أن المقدمة الطللية أو الغزلية، لم تكن هي المقدمة الوحيدة، وإنما هناك – نتيجة لتطور بنية القصيدة العربية على مرّ العصور التي تحتاج لدراسات منفردة – مقدمات أخرى، ترتبط في أهم صورها بصورة الذات الشاعرة، أو بالرصد الموضوعي والتأمل لجزئيات الحياة.

ولكن التحول في طبيعة المقدمة – بوصفها جزءاً مفصلياً – لم يفضِ إلى تغير في نسق الضمائر الساردة، إلا من خلال جزئية الانطلاق

أو الحكم، فإذا كان الانطلاق من وجهة نظر الذات، نجد المتكلم هو ضمير السارد في المقدمة، كما في قوله(44):

غيري بأكثر هذا الناس ينخدعُ إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

أما إذا كانت نقطة الانطلاق أو الحكم موضوعية، نتيجة للتأمل، وللاستناد إلى تجربة معرفية، مرصودة مسبقاً، نجد البداية ترتبط – في الأساس – بالغياب، كما في قوله(45):

الرأي قبل شجاعة الشجعانِ هو أوّل وهي المحل الثاني

ويكون نسق استخدام الضمائر كالتالي (غائب – مخاطب)، بحيث يندمج الضمير السردي للمقدمة، مع الضمير السردي للممدوح، بوصفها جزئية أساسية، كاشفة عن صورة الممدوح.

إن اختيار هذه النماذج، الذي قد يكون عشوائياً، من أشكال القصيدة والإشارة إلى مدى قدرة هذه الأشكال على تغيير أنساق الضمير الساردة بعيداً عن القيام بعملية إحصاء شاملة، نزوع – بالضرورة – له مشروعيته، وهذه المشروعية تأتي من جانبين، الأول منهما يرتبط بالتوجه البحثي، فالبحث لا يريد البحث عن نسق ثابت لعملية التحول، يختلف باختلاف شكل القصيدة، وليس من غايته البحث عن نموذج له صفة السيادة أو الهيمنة، وإنما يحاول البحث عن آلية التحول، ودلالة ذلك التحول، ويحاول – أيضاً – من خلال مقاربة هذه التحولات، الوقوف على بعض الأشكال السردية وارتباطها بصياغة تحولات مفصلية خاصة.

أما الجانب الأخير المرتبط بمشروعية ذلك النزوع، فيرتبط – في الحقيقة – بالخوف من الإحصاء، الذي قد يحيل البحث إلى أرقام قد تكون خادعة. وفي إطار هذه الجزئية يمكن الإشارة إلى أن انطلاق البحث يرتبط – في الأساس – بقيمة اختيار الضمير السردي، ودوره

في إنــتاج الدلالــة الناميــة في الــنص، وفي هذه الحالة لا نستطيع – بالضرورة – أن نفصل قيمة اختيار ضمير سردي عن الدلالة النامية في النص في إطار التمفصل التركيبــي.

وقـــد أفـــضى تأمل الشكلين السابقين من خلال بعض النماذج المقدمة، أن هناك جزئيات تستحق التوقف والدراسة، منها:

أن المقدمـــة – التي لا تظهر إلا في قصائد النسق الثاني – تأتي – وإن كان حضور المتكلم لافتاً – موزعة على الضمائر السردية المعروفة (المـــتكلم والمخاطب والغائب)، وذلك لأن النص الشعري يقدم جدل العلاقة بين الذات والآخر، سواء كان هذا الآخر طللاً أو امرأة أو نسقاً اجتماعـــياً، يحاول السارد الفعلي في النص تشكيل مغايرة تكوينية بعيداً عنه، ومن ثم يطل ضمير المتكلم بوصفه وسيلة لاستقواء الذات بنفسها.

ومـــنها – أيـــضاً – أن صـــورة الممدوح وثيقة الصلة بالغياب، واســـتخدام النص الشعري لهذا الضمير السردي في الشكلين السابقين، وثـــيق الصلة بوجهة النظر أو الحكم، لأن النص الشعري، إذا استخدم ضـــمير المتكلم – على سبيل المثال – في تشكيل صورة الممدوح، قد يـــشير إلى التحيـــز، وإلى كـــونها رؤية ذاتية، تحتمل الصدق وتحتمل الكـــذب، ولكـــن ضـــمير الغـــياب لا يرتبط برؤية ذاتية، وإنما رؤية موضوعية، فما يقوله الشاعر، يقوله الآخرون.

وربمـــا تكون النقطة الأخيرة، جديرة بالملاحظة، لأنها تشير إلى نسق شـــبه ســـائد، إلا في نمـــاذج معينة، يمكن اعتبارها تحولات جزئية، وهذه الجزئية تشير إلى نسق استخدام الخطاب في ختام القصائد، وقد تحقق ذلك النسق في قصائد الشكلين السابقين، وكأن النص الشعري بعد أن قدم من خـــلال الغياب صورة للممدوح تجعله أقرب إلى النموذج، ينتقل بعد ذلك إلى الخطاب، بعد أن عيّن الممدوح تعيناً خاصاً في الجزء المفصلي السابق.

إن كـــل هذه الجزئيات تحتاج إلى توقف، ولكن قبل الدخول إلى هذه الجزئية، نجد أنه من المفيد الإشارة إلى التحولات الجزئية والمفصلية.

التحولات الجزئية والمفصلية

فـــرقنا عند حديثنا عن الضمير السارد بين ضمير سردي وضمير ســـردي فاعل، وأشرنا إلى أن الضمير السردي الفاعل يتشكل في إطار سمـــتين، همـــا: الفاعلية والامتداد، وقلنا إن السمة الأولى ترتبط بكون الضمير خيطاً فاعلاً تشدّ إليه الدلالات وحركة المعنى النامية في النص، بالـــرغم مـــن وجود ضمائر أخرى في إطار جزئية الفعل والانفعال أو الصراع الموجود في النص الشعري، أما السمة الثانية فهي ترتبط بالتمدد التركيبـــــي، الذي يعلن عن تواجده واستمراره، حتى لو قطع التمدد بخروج جزئي.

وفي إطـــار الفهـــم السابق لجزئية الضمير السردي، نجد أن لدينا تحـــولات جزئية، وتحولات مفصلية، والتحولات الجزئية - انطلاقاً من قراءة النصوص موضوع الدراسة - ترتبط بالدلالة، التي لا تنمو في خط مـــستقيم بشكل تصاعدي، وإنما هي مشدودة لرصد التفاتات جزئية، ومـــتعلقة - أيـــضاً - بـــشعر المتنبـــي المملوء بوعي معرفي بتجارب الـــسابقين، ذلـــك الوعي الذي يجعل من شعره - في بعض الأحيان - تأصيلاً لقيم اجتماعية معيشة وفنية.

وإذا ارتـــبط الـــتحول الجزئي من ضمير سردي فاعل إلى ضمير ســـردي بالدلالة، في تعدد صورها، فإن ذلك يشير إلى صعوبة حصر هـــذه الـــتحولات الجزئية، وإلى صعوبة إعداد قائمة لها سمة النمطية أو النموذجـــية بهذه التحولات، ولكن التأمل في بعض النصوص، قد يشير إلى أن هـــذه الـــتحولات الجزئية، ترتبط بالتفاتات جزئية لها حضور

واضــح في شــعر المتنبـي، منها النسق التأصيلي للقيم وارتباط ذلك بشعر الحكمة، ومنها – كذلك – استكمال عناصر الصورة في تجلياتها العديـدة، سواء ارتبطت هذه الصورة بالذات أو بالمحبوبة، أو بالقصيدة أو بمنافس الممدوح، أو بوصف المعركة.

إن النــسق التأصيلي ينتج مغايرة، أو حركة في اتجاه آخر، ولكنه وثــيق الصلة بحركة المعنى النامية في النص، وهذه المغايرة تتمثل في تغيير وجهــة النظر أو زاوية الرؤية، من ذاتية إلى موضوعية، لأن هذا النسق يــرتبط بوجهة نظر اتفق عليها الجميع، فكأنها أصبحت رؤية أو فكرة شبه مؤسسة بالاتفاق العام، فحين يقول المتنبي[46]:

ومــثل العمــق مملــوء دماء — جــرت بكَ في مجاريه الخيولُ

إذا اعــتاد الفتى خوض المنايا — فأهــون مــا يمــر به الوحولُ

ومــن أمر الحصون فما عصتْه — أطاعــته الحــزونة والسهولُ

أتخفــرُ كــل من رمت الليالي — وتنــشرُ كل من دفن الخمولْ

نجــد أن هناك ضميراً سردياً فاعلاً يتمثل في المخاطب في البيت الأول والرابع، ولكن هذا الخطاب الذي ينظم حركة المعنى والدلالات، يقطــع جزئياً من خلال الالتفات إلى تجربة عامة، اتفق عليها الجميع، فــشجاعة الممــدوح في البيت الأول، التي تجلت من خلال الخطاب، تحتاج دلالياً إلى تبرير، وهذا التبرير يأتي من خلال الغياب، فالحديث لا يــرتبط – وإن كــان داخلاً في الإطار العام – بالممدوح، وإنما يرتبط بإطــار عــام، ولكــن هذا الإطار العام يستخدم للتدليل على الإطار الخــاص، الذي يشير إلى الممدوح، فكأن شجاعته التي رأينا جانباً منها في البــيت الأول، تــصبح طبيعية إذا استحضرنا السمات التي قدمها الموضوعي العام.

إن الإشـــارة إلى ارتـــباط الإطار الخاص بالممدوح والإطار العام الموضـــوعي، جـــزئية مهمة، لأن هذه الإشارة تؤكد على أن الخروج الجزئـــي من خلال استخدام ضمير سردي مغاير، لا يؤثر على حركة المعـــنى بالـــسلب، وإنما هو خروج للتأكيد أو للتدليل على مشروعية الفكرة النامية، وربما كان هذا النسق التأصيلي مرتبطاً – في الأساس – بجزئية التأكيد أو التدليل، وكأن وصول حركة المعنى إلى معنى خاص أو إلى دلالـــة معيـــنة يفتح الباب لهذا الخروج الجزئي، المبني على تأصيل مشروعية الفكرة التي وصل إليها، فحين يقول المتنبي[47]:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدعُ	**إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا**
أهـــل الحفـــيظة إلا أن تجرّبهم	**وفي التجارب بعض الغي ما يزعُ**
وما الحياة ونفسي بعدما علمت	**أن الحـــياة كما لا تشتهي طبعُ**
ليس الجمال لوجه صح مارنهُ	**أنـــف العزيز بقطع العز يجتدعُ**
أأطرح المجد عن كتفي وأطلبه	**وأترك الغيث في غمدي وأنتجعُ**

نجـــد أن الـــضمير السردي الأساسي هو ضمير المتكلم، الذي يظهـــر في البـــيت الأول والثالث والخامس، ولكن هذه السيادة أو الهيمـــنة لـــضمير المـــتكلم تقطع في البيتين الثاني والرابع من خلال الخـــروج الجزئـــي إلى الغياب، لجعل الحكم أو وجهة النظر مرتبطة بنسق موضوعي عام. والدلالة أو حركة المعنى تبدأ من خلال البيت الأول مـــشيرة إلى مغايـــرة تتـــصل بالتجريب الذي تنتهجه الذات الـــشاعرة، وهـــذه المغايرة ترتبط بمعرفة الناس معرفة حقيقية. وهذا المعنى جعل حركة المعنى تتجه اتجاهاً مرتبطاً بالنسق الموضوعي العام، لكـــي تـــشير إلى قيمة التجربة في إدراك طبيعية الناس، وفي البيت الـــثالث تحـــدث شـــبه ازدواجية سردية ترتبط بالحضور (المتكلم)

والغياب، ولكي تشير إلى رؤية مؤداها أن الحياة لا تعطي الإنسان ما يـريد أو مـا يشتهي، وهذه الدلالة شدّت حركة المعنى إلى خروج جزئـي يـرتبط بنسق موضوعي، تدخل الذات - بالضرورة - في إطـاره، وهـذه الدلالـة الموضوعية الملتحمة بنسق تأصيلي يرتبط بالمظهر، فالمظهر الجميل، لا يكشف عن الداخل الذي أذلته الحياة، لأنها لا تعطيه ما يشتهي.

فهذا الخروج الجزئي في استخدام الضمير السردي في إطار النسق التأصـيلي المـرتبط بالحكمة، لا ينفصل عن النسق العام، فالاستخدام الموضـوعي للغـياب، لا يخرج الذات الموجودة حتماً في إطار حركة المعنى.

والمتأمل لهذا النسق التأصيلي لارتباطه بالحكمة، يدرك أنه خروج جزئـي لا يزيد عن بيت واحد، لأنه خروج للتدليل على حركة المعنى النامـية في الـنص، ويتكرر هذا المنحى كثيراً في شعر المتنبـي، منها الخروج من المخاطب للغياب في قوله[48]:

إذا أنـتَ أكرمتَ الكريم ملكتَه وإن أنـتَ أكرمتَ اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا مضرٌ كوضع السيف في موضع الندى

ولكن تفوق الناس رأياً وحكمةً كمـا فقتَهم حالاً ونفساً ومحتدا

ومنها - أيضاً - الخروج من المتكلم إلى الغياب، في قوله[49]:

أرى كلّـنا يبغـي الحياة لنفسه حريـصاً عليها مستهاماً بها صبا

فحبّ الجبان النفس أورده التقى وحب الشجاع النفس أورده الحربا

ومنها الخروج من المخاطب إلى الغياب في قوله[50]:

ومـا لاقـني بلـدٌ بعدكم ولا اعتـضتُ من ربّ نعماي ربْ

ومـن ركـب الثور بعد الجواد أنكـر أظلافـه والغـبب

إن الخـــروج الجزئـــي الذي لا يزيد عن بيت واحد في النماذج الـــسابقة، وثـــيق الصلة بالتأصيل المعرفي المرتبط – حتماً – بالحكمة، ولكن التأمل في قصائد المتنبـــي – موضوع الدراسة – يدرك أن هناك خروجاً جزئياً قد يمتد إلى عدة أبيات، وهذا التمدد وثيق الصلة بحركة المعـــنى، لأن هذا الخروج يرتبط بمحاولة رصد الصورة أو أبعاد الصورة مـــن وجهة نظر مغايرة، يتجلى ذلك في محاولة رصد الذات من خلال استخدام الغياب، كما في قوله[51]:

عـــواذل ذات الخال فيّ حواسدُ	**وإن ضـــجيع الخود منّي لماجدُ**
يـــردّ يـــداً عند ثوبها وهو قادرٌ	**ويعصي الهوى في طيفها وهو قادرُ**
متى يشتفي من لاعج الشوق في	**الحـــشا محبٌّ لها في قربه متباعدُ**
إذا كنت تخشى العار في كل خلوةٍ	**فلـــم تتـــصباك الحسان الخرائدُ**
ألحّ علـــى الـــسقم حتى ألفتُه	**وملّ طبيبـــي جانبـــي والعوائدُ**

ففـــي الـــنموذج الـــسابق نجد أن الضمير السردي الأساسي هو المـــتكلم، الـــذي يظهر في البيتين الأول والخامس، ولكن هذا الضمير الـــسردي يختفي من خلال الخروج الجزئي إلى الغياب في البيتين الثاني والـــثالث، وإلى المخاطب في البيت الرابع. واللافت للنظر أن المرجعية الخاصة بالضمير واحدة، سواء ارتبطت باستخدام المتكلم أو الغياب أو المخاطـــب، وكأن النص الشعري يقدم وجهات نظر متباينة من خلال ضمائر السرد المعهودة، فضمير المتكلم يقف عند حدود توصيف الحالة الجدلية بين الذات الشاعرة والمحبوبة، وبداية من كلمة (ماجد) التي تفتح الباب للغياب للدخول إلى حركة لمعنى، نجد الدلالة تنحو منحى مغايراً، يـــرتبط برسم صورة مملوءة بالاختلاف والمغايرة عن السائد والمعروف والمقرر، هذه المغايرة التي كانت سبباً في وضع الذات موضع التأمل من

خلال الغياب. ومن هذه المغايرة، تتجه حركة المعنى - انطلاقاً من الدهشة والاستغراب - إلى الخطاب الذي يدخل الذات بالتدريج إلى حركة المعنى.

ومن الجزئيات التي تستدعي خروجاً عن الضمير السردي الأساسي، تلك الجزئية المرتبطة بالسمات الجمالية للمرأة، فالنص الشعري - في تقديمه للسمات الجمالية للمرأة - يخرج عن الضمير السردي الأساسي للغياب، لكي يجعل الحكم أو وجهة النظر في هذه الجماليات موضوعية، بعيدة عن صوت الذات، الذي قد يشي بالموارية أو التحيز، فحين يقول المتنبي[52]:

نظرتُ إليهم والعينُ شكري	**فصارت كلها للدمع ماقا**
وقد أخذ التمام البدر فيهم	**وأعطاني من السقم المحاقا**
وبين الفرع والقدمين نورٌ	**يقود بلا أزمّتها النياقا**
وطرفٌ إذا سقي العشاق	**كأسا بها نقص سقانيها دهاقا**
وخصرٌ تثبت الأبصار فيه	**كأنّ عليه من حدقٍ نطاقا**
سلي عن سيرتي فرسي	**وسيفي ورمحي الهملعة الدفاقا**

نجد أن استخدام ضمير الغياب في رصد السمات الجمالية للمحبوبة - بعيداً عن وجهة النظر الموضوعية، الذي يجعلها داخلة في إطار حركة المعنى - يفيد إفادة أخرى، ترتبط بالاختلاف والمغايرة، بداية من الصورة الإجمالية، إلى الصور المجهرية المرتبطة بالطرف والخصر، فالغياب له قدرة على وضع هذه السمات في بؤرة التركيز، وكأنها سمات نموذجية.

فالصورة النموذجية التي يقدمها النص الشعري للسمات الجمالية للمرأة، وثيقة الصلة بالغياب، ومن ثم نجد هذا المنحى يتكرر كثيراً في شعر المتنبي، منها قوله[53]:

إذا ظفرتْ منك العيون بنظرةٍ	أثــاب بها معيى المطي ورازمُه
حبـــيبٌ كأن الحسن كان يحبّه	فآثره أو جار في الحسن قاسمُه
تحـــول رماح الخطّ دون سبائه	ويسبـــي له من كل حي كرائمُه
ويضحي غبار الخيل أدنى ستوره	وآخــرها نشر الكباء الملازمُه
وما استغربت عيني فراقاً رأيته	ولا علمتني غير ما القلب عالمُه

إن الخــروج مـــن الخطاب - وإن لم يكن ضميراً سردياً فاعلاً، فالــضمير السردي الفاعل هو المتكلم - إلى الغياب، وثيق الصلة بجزئية النموذج أو المغايرة، التي يلح عليها نص المتنبـــي في جميع تجلياته، سواء ارتبط الأمر بالمرأة أو بالممدوح. وفي هذا النموذج نجد أن الغياب يأتي فــاعلاً للإشارة إلى السمات النموذجية، ولكنها - هنا - لا تقف عند حدود السمات الجمالية، وإنما تمتد لتشمل التكوين الخاص بتلك المرأة، ومكانة قومها ومنعتهم.

فاســتخدام الغياب - في نصوص المتنبـــي - يشير دائماً إلى سمة النموذج، وإلى سمة المغايرة، سواء ارتبط الأمر بصورة الذات أو المرأة - كمـــا أشـــرنا ســـابقاً - أو ارتبط الأمر بصورة (القوافي) التي يقدمها للممـــدوح[54]، أو صـــورة المـــنافس أو المقابل للممدوح في تراجعه وانسحابه[55].

إن التـــناول السابق الذي يرتبط بتناول التحولات الجزئية المرتبطة بالتفاتات جزئية، سواء تجلت من خلال الاعتماد على النسق التأصيلي، أو مـــن خـــلال إكمال عناصر الصورة دلالياً، في إطار يشعّ بالمغايرة والاختلاف، تناول يحاول استقصاء ملامح الظاهرة من خلال النصوص موضوع الدراسة، وهذا قد يكون مقبولاً في تناول هذه الجزئية، ولكن عـــند الانـــتقال إلى دراســـة التحولات المفصلية، فإن الأمر يحتاج إلى

الوقـــوف عند نص واحد، يكون الوقوف عنده بشكل كامل، كاشفاً عن الظاهرة في تجليها الكلي، لأن هذا الوقوف قد يتيح للباحث معاينة ظاهـــرة التحول المفصلي في إطار تام، بعيد عن اقتطاع جزئيات، قد لا تكـــون فاعلة في بناء النظرة الكلية لفكرة التحول، وقيمة هذا التحول السردي، المرتبط – حتماً – بالتحول المفصلي.

والـــتحول المفصلي وثيق الصلة بالكتل التركيبية للنص الشعري، وربمـــا يكـــون – أيضاً – وثيق الصلة ببنية القصيدة العربية، وارتباطها بمقدمة وغرض أساسي، وخاتمة، ففي كل جزئية من هذه الجزئيات نجد الـــنص الـــشعري يستخدم ضميراً سردياً فاعلاً مختلفاً، تبعاً لاختلاف الأشـــكال الـــتي أشـــرنا إليها سابقاً وسوف يكون التركيز على نص شـــعري، وثـــيق الـــصلة ببنية القصيدة العربية، المؤسسة عبر العصور والأزمنة، من خلال الكتل التركيبية المعهودة.

المتكلم – الاستقواء بالذات

إن اســـتخدم ضمير المتكلم في المقدمة المعهودة، في بنية القصيدة العـــربية يـــشير إلى جانب مهم، يرتبط بمحاولة هذه الذات الاستقواء بنفـــسها في مقابل الآخر، بتجلياته العديدة، الذي يشد الذات إليه في إطار جدل العلاقة المشدودة إلى الداخل والخارج.

وفي إطار هذا الفهم يأتي ضمير المتكلم بوصفه وسيلة للاستقواء، ولجلب الصفات القياسية لمصلحة المتكلم أو للذات الشاعرة من جانب، ومـــن جانب آخر، يأتي بوصفه (معادلاً لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ، مما يجعله أشد تعلقاً، وإليها أبعد تشوقاً)[56].

فالنصوص – أو الأجزاء من النصوص – المسرودة بهذا الضمير، تـــتخذ طابعاً ذاتياً، وأحياناً تحليلياً، ولهذا تظل هذه النصوص أكثر

حميمسية وإقناعاً للمتلقي. وفاعلية هذا الضمير وثيقة الصلة بفاعلية الأنــا الشعرية، وحضورها في الموقف الشعري، في إطار جدلها مع الآخــر، وحــضوره في إطــار حركة المعنى، المرتبطة بزاوية الرصد المقدمة في النص الشعري.

يقول المتنبي[57]:

1- مــا لــنا كلّنا جوٍ يا رسولُ ... أنــا أهــوي وقلــبك المتــبولُ

2- كلمــا عــاد من بعثتُ إليها ... غــار منّــي وخــان فيما يقولُ

3- أفسدتْ بيننا الأمانات عيناها ... وخانــتْ قلــوبهنّ العقــولُ

4- تشتكي ما اشتكيتُ من طرب ... الشوق إليها والشوق حيث النحولُ

5- وإذا خامــر الهــوى قلــب ... صــبّ فعلــيه لكــلّ عينٍ دليلُ

6- زوّدينا من حسن وجهك ما دام ... فحــسن الوجــوه حــال تحولُ

7- وصلينا نصلك في هد الدنيا ... فــإن المقــام فــيها قلــيلُ

8- من رآها بعينها شاقه القطان ... فــيها كمــا تــشوق الحمــولُ

9- إن تــريني أدمتُ بعد بياضٍ ... فحمــيدٌ مــن القــناة الذبــولُ

10- صــحبتي على الفلاة فتاةٌ ... عــادة اللــون عــندها التبديلُ

11- سترتك الحجالُ عنها ولكن ... بــك مــنها ومــن اللمى تقبيلُ

12- مثلها أنت لوحتني وأسقمتِ ... وزادت أبهاكمــا العطــبولُ

13- نحن أدري وقد سألنا بنجدٍ ... أقــصيرٌ طــريقنا أم يطــولُ

14- وكثيرٌ من السؤال اشتياقٌ ... وكــثيرٌ مــن ردّه تعلــيلُ

15- لا أقمنا على مكانٍ وإن طاب ... ولا يمكــن المكــان الــرحيلُ

16- كلمــا رحبتْ بنا الروض ... قلــنا حلبٌ قصدنا وأنت السبيلُ

17- فيك مرعي جيادنا والمطايا ... وإلــيها وجيفــنا والذمــيلُ

إن المتأمل في الأبيات السابقة يشير إلى جزئيتين مهمتين أشرنا إليهما سابقاً، هما جزئية الاستقواء، وجزئية تعرية الذات، فالنص الشعري يبدأ من خلال ضمير المتكلم للإشارة إلى الذات الشاعرة والمرأة والرسول، والنص الشعري لا يقدم هذا الثالوث بمنطق الوضوح المحدد الأدوار، وإنما هناك إزاحة فيما بينهم، فنشعر أن هناك تداخلاً بين هذه الأدوار، فالرسول – من وجهة نظر الذات الساردة – يشاركه في حب تلك المرأة، ولكن حركة المعنى لا تقف عند هذه الجزئية، وإنما تستمدد تلقائياً – من خلال الاتكاء على ضمير المتكلم – لكي تضيف دلالات تضع هذا التوجه المقدم في البيت الأول في حيز التصديق.

وهذا الجدل بين الذات الشاعرة والرسول المشدود حتماً إلى المرأة، يتجلى في البيت الثالث في إطار الإشارة إلى جماليات لها دورها المؤثر في تغيير طبيعة الرسول، وخروجه عن دوره المنوط به، فكأنه – لشدة جمال عينيها – يغادر طبيعته وأمانته التي خولت له كونه رسولاً إليها.

إن هذا الصراع الذي يتجلى بشكل واضح بين الذات الشاعرة والرسول، ربما يؤدِّي إلى دلالة خاصة تضع الذات الشاعرة في إطار يبعدها عن الارتباط الطبيعي المتبادل مع تلك المرأة، ومن ثم نجد حركة المعنى – في البيت الرابع – تتجه إلى تقرير جزئية تنمّ عن دفع التصور السابق، الذي قد يلحّ إلى ذهن المتلقي.

ولكن بداية من الشطر الثاني من البيت الرابع (والشوق حيث النحول)، نشعر أن هناك خروجاً جزئياً عن الضمير السردي الكاشف عن الذات الشاعرة، إلى ضمير الغياب الذي يجعل الحكم مرتبطاً بنسق موضوعي، وتظل الذات ومقابلها الأنثوي داخلين في إطاره، فالنحول – من وجهة نظر موضوعية عامة – دليل على العشق.

إن هذا النسق الموضوعي - المرتبط بطبيعة شعر المتنبـــي المشدود إلى نـــسق تأصـــيلي - يستمر في البيت الخامس ومن خلال استخدام الغـــياب - لكي يشير إلى نسق الحكمة، الذي يضع الآخرين والذات الشاعرة في إطار واحد. وقد يجدي في ذلك السياق استحضار التحول المـــرتبط بنـــسق الموضوعي العام، واستحضار العلاقات الكاشفة عن صـــورة المحـــب أو العاشق، التي وردت في البيت الخامس، التي تعطي مؤشرات على انخراط الذات الشاعرة في ذلك الكيان العام، لكي نبرِّر الانـــتقال الجزئـــي إلى الخطاب الموجه من الذات الشاعرة إلى المرأة من خـــلال البيـــتين السادس والسابع. والتأمل في البيتين يفضي إلى وجود انحـــناء خاص من الذات الشاعرة، يتجلى ذلك من خلال الخطاب في (زودينا) و(صلينا).

والانحناء - هنا - ليس مشدوداً إلى جزئية واحدة، تتطلب الاستقواء بالذات في إطار العلاقة الجدلية بين الذات والمرأة، وإنما تطل جزئية جديدة تـــضع هذا الاستقواء في بؤرة التركيز والصراع، هذه الجزئية - التي ترتبط بالدنـــيا - تطـــل من خلال الغياب، الذي يؤسس حكماً عاماً، لا يرتبط بالـــذات بمفردها، من خلال الشطر الثاني في البيت السابع، والبيت الثامن، حيث تطل الدنيا مشدودة إلى منطق التغيير والتحول.

ومـــنطق الدنيا المرتبط بالتغيير والتحول، يشدّ حركة المعنى للعودة إلى ضـــمير الـــسردي الفاعل، ضمير المتكلم للإشارة إلى أن التغير - وكأنه وضع دفاعي - تغير طبيعي ومنطقي، والإشارة إلى منطقية التغير الـــشكلي، في خطابه إلى المرأة، ربما يعطي نسق الاستقواء في استخدام الـــضمير مشروعية، فكأن هناك إنكاراً من المحبوبة لهذا التغيير الشكلي، ولهذا يبدأ النص الشعري في الإشارة إلى أسباب التغير، فهو تغير مرتبط بمصاحبة الشمس في الأسفار.

إن الإشـــارة إلى منطقية التغيير الشكلي الناتج عن مصاحبة الشمس، يفـــتح الباب لفكرة ذات خصوصية، مرتبطة بالذات الشاعرة، فالسفر أو الانـــتقال من مكان إلى مكان أصبح عادة أو وسيلة للاستقواء أو للتوحد بالـــذات للخروج من نسق الانفعال مع الآخر، ومن ثم نجد حركة المعنى تـــتجه - من خلال ضمير المتكلم - لتسأل عن طريق الرحلة، ولكن هذا الـــتوجه المرتبط بخصوصية العلاقة بين الذات الشاعرة والرحلة، لما توجده مـــن توحد، يقطع من خلال النسق التأصيلي المرتبط بالغياب، الذي يأتي بوصفه تأكيداً للدلالة المقدمة في البيت الثالث عشر.

ومـــن هذا النسق الموضوعي، الذي يشير إلى أن السؤال عن قصر أو طول الطريق يرتبط بالاشتياق، تنطلق حركة المعنى في البيت الخامس عشر، إلى جزئية مهمة وثيقة الصلة بالمنحى الذي اخترناه عنواناً لاستخدام ضمير المتكلم، فالحركة، أو الانتقال من مكان إلى مكان وثيق الصلة بالبحث عن الهدوء النفسي، فالذات الشاعرة لا تظل بمكان ثابت وإن كان طيباً.

والإشـــارة - من خلال ضمير المتكلم - إلى قيمة الحركة، وقدرة الحـــركة، في إحـــداث حالـــة توحد لها ملامح خصوصية بين الذات الـــشاعرة ونفـــسها، لا يمنع المتلقي من الشعور بداية من الحديث عن الـــرحلة، أن هذا الانتقال الجزئي إلى الرحلة - وإن ظلّ دائراً في إطار دائـــرة الذات وضمير المتكلم - يعتبر تحولاً تدريجياً للانتقال إلى المدح، فمن أجله كان السير، وكان الشوق.

إن النص الشعري - بالرغم من وجود هذه الأجزاء المفصلية - لا ينتقل بشكل ينمّ عن البتر، وإنما هناك وحدة متكاملة، ترتبط بالتحرك النامـــي من جزء إلى جزء، فالإشارة - في البيت السادس عشر - إلى حلـــب، تعطي دلالات أولية تتصل بالممدوح، الذي سوف تتشكل له ملامح صورة كاملة.

فالإصرار على ضمير المتكلم - بالرغم من التحولات الجزئية التي عرضنا لها - يشير إلى محاولة الذات للاستقواء بنفسها في إطار تعدد جزئيات الخارج، الذي يقسم الأشياء تقسيماً غير عادل، وعلى غير ما يشتهي الإنسان.

الغياب - الصورة الموضوعية للممدوح

إن استعمال ضمير الغياب في تقديم صورة خاصة للممدوح، وثيق الصلة بخصوصية هذا الضمير، لأن هذا الضمير - كما يرى ميشال بوتسور - "يشير إلى أن الغربلة التاريخية قد تمت، وأن ما يقدمه هو الشكل النهائي لما يمكن أن يقال"[58].

فالسارد - أو صوت الشاعر - يتواري خلف هذا الضمير، لكي يقدم سرداً حول شخص معين، ولهذا نجد بعض الباحثين يطلقون عليه (الضمير اللاشخصي)[59]. والسارد الفعلي في النص - في هذه الحالة - يخرج من مصادرة الذات، لأن رأي الذات يظل مرتبطاً بوجهة نظر وحيدة، يمكن أن تكون اقتراحاً، قد يلاقي قبولاً أو لا يلاقي أي قبول، ويظل مرتبطاً بالزمن الآني، أما ضمير الغياب، فيرتبط برؤية اتفق عليها الجميع، ويشير غالباً إلى الزمن الماضي (فاصطناع ضمير الغائب في السرد، يحمي السارد من إثم الكذب، ويجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع (...) فهو مجرد وسيط أدبي، ينقل للقارئ ما علمه)[60].

يقول المتنبي:

18- والمسمّون بالأمير كثيرٌ   والأمير الذي بها المأمولُ

19- الذي زلتُ عنه شرقاً وغرباً   ونداه مقابلي ما يزولُ

20- ومعي أينما سلكتُ كأني   كلّ وجهٍ له بوجهي كفيلُ

21- فإذا العذل في الندى زار   سمعاً ففداه العذول والمعذولُ

22- ومسوالٍ تحيسيهم من يديه نعمٌ غيرهم بها مقتولُ

23- فرسٌ سابقٌ ورمحٌ طويلٌ ودلاصٌ زغفٌ وسيفٌ صقيلُ

24- كلّما صبّحتْ ديار عدوٍ قال تلك الغيوث هذى السيولُ

25- دهمته تطاير الزرد المح كم عنه كما يطير النسيلُ

26- تقنص الخيلَ خيلُه قنص الوحش ويستأسر الخميسَ الرعيلُ

27- وإذا الحربُ أعرضتْ زعم الهول لعينيه أنه تهويلُ

28- وإذا صحّ فالزمان صحيحٌ وإذا اعتلّ فالزمان عليلُ

29- وإذا غاب وجهه عن مكانٍ فبه من ثناه وجهٌ جميلُ

إن السمة الأولى التي يلحّ عليها البيت الشعري الأول في هذا الجزء من النص تتصل بالمغايرة والاختلاف، لأن لقب (الأمير) ينطبق على كثيرين، ولكن الأمير المقصود هو (أمير حلب).

واستخدام الغياب في البيت الثامن عشر للإشارة إلى (أمير) يختلف عن الآخرين، يستمر في البيتين التاليين، ولكن في إطار وجود ازدواجية سردية، تسدخل ضميري الغائب والمتكلم في إطار واحد، فكأنهما يتقاسمان الفاعلية السردية للنص الشعري فالضميران يطلان في إطار واحد، وبشكل يكاد يكون متساوياً. وهذه الازدواجية السردية التي تتكفل بإبراز أثر الممدوح على الذات الشاعرة في هذا الجزء، تتكرر كثيراً في شعر المتنبي خاصة في محاولته رسم صورة متساوية في المكانة والإنجاز له وللممدوح، كل واحد منهما في مجاله، فالممدوح في مجال الشجاعة، والشاعر في مجال الإبداع الشعري.

إن هذا الارتباط الحميم الذي تجلى في البيتين التاسع عشر والعشرين، يؤثر في حركة المعنى، ويجعلها تتحرك تدريجياً – مع استمرار نسق الغياب السردي – إلى الإلماح إلى الصفات التي تنمّ عن مغايرة

واختلاف، بداية من الكرم الذي يطلّ في نص المتنبي في أشكال مختلفة، فالكرم المقدم من الممدوح إلى الموالي نعم، والكرم المقدم إلى أناس آخرين ربما تكون لهم سمة السيادة، يأخذ صورة مختلفة، ترتبط بأدوات الحرب التي يستخدمها ضدهم.

واستخدام الغياب، في تصوير أدوات الحرب – المرتبطة حتماً بالممدوح وبصورته – جعلها أدوات نموذجية لا تقاس إلى شبيه أو نظير، بداية من الفرس السابق والرمح الطويل، ومروراً بالدرع، وانتهاء بالسيف. ومن خلال الصفات المسدلة على هذه الأدوات، تشعّ المغايرة، ولا تقف المغايرة عند حدود الصفات المسدلة، وإنما تتجلى – أيضاً – من خلال الأثر الذي تتركه في نفوس الأعداء وأدواتهم.

والإلحاح على قوة الأدوات أو قوة الخيل، الذي تقنص خيل الأعداء، أو قوة رجاله، الذين يأسرون – لشجاعتهم – الجيش الكبير، لم يكن توجهاً مقصوداً لذاته، وإنما كان المقصود الإشارة أو التلميح إلى شجاعة الممدوح، التي أصبحت محل اتفاق، من خلال هذا السرد الموضوعي المبني على استخدام ضمير الغياب.

الصورة المقدمة للممدوح، والتي تكشف عن مغايرة واختلاف واضحين، عن أي شبيه أو نظير، تبلغ منطقاً يصل إلى درجة عالية من المبالغة، بحيث لم يعد الممدوح شخصاً عادياً، وإنما أصبح فاعلاً، فالزمان يصح لصحته، ويعتل لاعتلاله، وله تأثير في المكان بعد مغادرته.

الخطاب: الختام المشفوع بالطلب

إن استخدام ضمير المخاطب في النص الشعري، وثيق الصلة بالمواجهة المباشرة، الذي تحدث بين المتكلم والمخاطب، فهذا الضمير – كما يرى أحد النقاد – يأتي استعماله وسيطاً بين ضمير الغائب

والمتكلم، فهو لا يحيل على خارج قطعاً، ولا هو يحيل على داخل حتماً، ولكنه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم[61].

وضمير المخاطب – في إطار الشكل المرتبط ببنية القصيدة العربية المؤسسة – يأتي غالباً في ختام القصائد، ووجود هذا الضمير، وبهذا الترتيب الخاص، بعد الذات، التي تلح – من خلال استخدام ضمير المتكلم – على إشكالات حياتية معيشة، مما يجعلها تتوحد بنفسها، لكي تستطيع التكيف مع الخارج، وبعد ضمير الغائب الذي يرسم صورة خاصة للممدوح تشي بالمغايرة والاختلاف، يجعله ضميراً وثيق الصلة بالطلب، بعد تحديد إطار صورة الممدوح، وكأن الانتقال إلى الخطاب لم يأت عارياً من الدلالة، وإنما كان انتقالاً بعد تعيين الممدوح في إطار صورة خاصة من خلال الغياب تجعله يجزل في العطاء.

30 – ليس إلاكَ يا علي همامٌ	سيفه دون عرضه مسلولُ
31 – كيف لا يأمن العراق ومصرٌ	وسراياكَ دونها والخيولُ
32 – لو تحرفتَ عن طريق الأعادي	ربط السدر خيلهم والنخيلُ
33 – ودرى من أعزّه الدفع عنه	فيهما أنه الحقير الذليلُ
34 – أنتَ طول الحياة للروم غازٍ	فمتى الوعد أن يكون القفولُ
35 – وسوى الروم خلف ظهركَ	فعلى أيّ جانبيكَ تميلُ
36 – قعد الناس كلّهم عن مساعيك	وقامت بها القنا والنصولُ
37 – ما الذي عنده تدار المنايا	كالذي عنده تدار الشمولُ
38 – لست أرضى بأن تكونَ جوادا	وزماني بأن أراكَ بخيلُ
39 – نغص البعد عنك قرب العطايا	مرتعي مخصبٌ وجسمي هزيلُ
40 – إني تبوأتُ غير دنياي دارا	وأتاني نيلٌ فأنت المنيلُ

41 – من عبيدي إن عشتَ لي ألف كافـورٍ ولي من نداكَ ريفٌ ونيلُ

42 – مـا أبالي إذا اتقتكَ الرزايا مَـن دهتـه خبـولها والخبولُ

إن ربـط الخطاب بالطلب، المبني على تحديد صورة الممدوح في النسق الموضوعي المرتبط بالغياب، لا يعني – بالضرورة – أن هذا الجزء سـوف يرتبط بالطلب بشكل مباشر، نظراً لطبيعة النص الشعري، التي تلمـح ولا تـصرح، وإنمـا تدل على استراتيجية التحول، المبنية على دلالات تراتبية تبدأ – من خلال المتكلم – بإشكاليات الذات، وتتحرك إلى الغـياب لرسم صورة خاصة للممدوح، وتختم بالخطاب لتعيين أو تحديـد الممـدوح مسبقاً في إطار خاص، ومن ثم سنجد في إطار نسق الخطـاب الختامي، بعض الجزئيات، التي تشير إلى سمات تنمّ عن تفرد، ولكـن هذه الصور – في إطار نسق الخطاب – ما زالت تشعّ بالغياب مـثل (همـام)، و(سـيفه دون عرضه مسلول)، وهذه الصورة تجعل الممـدوح المخاطـب يتخطـى حدود إمارته، فشجاعته تجلب الأمن للإمارات المجاورة.

وشـجاعته التي تكفل الأمن لإمارات مجاورة، أوجدت نوعاً من المقارنـة بين الممدوح وغيره (كافور)، فتبدأ حركة المعنى – من خلال الخطـاب – في تقديم سرد ينمّ عن طبيعة الممدوح، وتتجلى من خلال هـذه الـصورة، صورة المباين له (كافور)، فهو طوال حياته في غزو متصل للروم، وثمة إشارة في البيت الخامس والثلاثين إلى روم معاصرين، فـإذا كـان الـروم عدوه الأول، فإن هناك – من وجهة نظر النص الشعري – أعداء آخرين.

وهـذه الصورة الخاصة للممدوح، والتي تمددت من خلال عدة أبـيات، تقطع من خلال النسق التأصيلي، الذي يضع المقارنة بينه وبين الآخرين في بؤرة التركيز، وتلحّ – على وجه الدقة – صورة كافور.

وبدايـــة من البيت الثامن والثلاثين تبدأ الازدواجية السردية، في الظهور، فهناك فاعلية للمتكلم، وهناك فاعلية للمخاطب، للإشارة إلى طبيعة العلاقة التي تجمع الذات الشاعرة والمخاطب الممدوح. وفي إطار تقديم تلك العلاقة تبرز تناقضات خاصة بين كرم الممدوح وبخل الزمان بـــرؤيته، وبـــين العطاء الخصيب، وهزال الجسم الناتج عن عدم الرؤية والـــبعد. إن هـــذه الازدواجـــية السردية تمتد، للإشارة إلى أن الذات الـــشاعرة مـــا زالت ترفل في كنف ذلك الممدوح المخاطب، حتى بعد النأي، واختيار مكان بعيد عنه.

وفي البـــيت الأربعين وانطلاقاً من ذلك الارتباط الخاص والحميم، حتى بعد التحول إلى دار بعيدة، يبدأ الطلب واضحاً من خلال الإشارة إلى كافور.

* * *

وبعـــد، فهـــذا البحث يتناول الضمير السردي ودوره الفاعل في توليد الدلالة الإجمالية، والالتفات إلى مثل الدراسات التي تحاول كشف فاعلية بعض الأجزاء المكونة للخطاب وثيق الصلة بالدراسات الحديثة، التي كونت مهاداً نقدياً مهماً للاهتمام بالنص.

وانطلاقـــاً مـــن الاهتمام بالنص يجيء هذا البحث ليكشف عن فاعلـــية الضمير بوصفه شرايين تمنح الحياة للنص الشعري، ومن ثم جاء الاهتمام واضحاً بالضمير السارد، وتحولات هذا الضمير.

وقـــد كان الاهتمام بتناول هذه الجزئيات، عاملاً مهماً في لفت الباحثين إلى الاهتمام بتجليات نقدية قديمة لها قيمتها في ذلك السياق، مثل ظاهرة الالتفات، التي جاءت من خلال معالجة البلاغيين موزعة إلى اتجاهـــات عديدة، ولكن تناول ضياء الدين بن الأثير يظل معلماً مهماً، لأنه جعل مقاربه الظاهرة مرتبطة – في الأساس – بعطائها الدلالي دون

مواضعة سابقة، أو تعميم يقتل قيمتها، وهذا التصور جعله يقف على بساط مع الأسلوبيين المعاصرين، فقد كان لفكرته تأثير واضح في توجه البحث، توجهاً خاصاً يرتبط بمعاينة الظاهرة في تشكلها التركيبي..

وجاءت جزئية تحديد الضمير السارد الفاعل جزئية مهمة وأساسية، لأن مقاربة الضمائر في النص الشعري تكشف عن أن هناك تعدداً في البيت الواحد، ومن ثم كان الاتكاء على سمتين مهمتين لتحديد هذا الضمير، السمة الأولى ترتبط بالفاعلية بحيث يغدو الضمير خيطاً له دوره المهم في تكوين وتوليد الدلالات، التي تكونها حركة المعنى.

أما السمة الثانية فهي مرتبطة في الأساس بالامتداد والتواجد الملموس في النص الشعري، حتى لو قطع هذا التمدد بخروج جزئي، ولكن هذا الخروج لا يقضي على هيمنته التي تطل من جديد.

ولقد كانت الموافقة من البداية – تحت تأثير دراسات معاصرة – على أن النص الشعري يمثل سرداً له طبيعته الخاصة، مهمة في إثاره أسئلة تتصل بفرضية الثبات أو فرضية التحول، وقد أدّت عوامل عديدة، إلى الانحياز إلى الفرضية الثانية، المرتبطة بالتحول، منها طبيعة النوع الأدبي، الذي يظل – بالرغم من اعتباره سرداً – متأبياً – في بعض الأحيان – على هذا التصور، ومنها – أيضاً – طبيعة القصيدة العربية المؤسسة بتقاليد الكتل التركيبية، التي يظل لها حضور فاعل، في شعرنا المعاصر بأشكال مغايرة، تحتاج إلى دراسات منفردة..

وفي معالجة هذه الفرضية في إطار ضمائر السرد تجلي أن شكل القصيدة يؤثر في طبيعة الضمائر الساردة، فالقصيدة – أو بنية القصيدة – التي تبدأ بالمدح مباشرة تختلف عن القصيدة المؤسسة عبر الأزمنة، ومن ثم كان الالتفات إلى هذه الأشكال للإشارة إلى دورها الفاعل في بنية الضمير السردي.

والانحـــياز إلى فرضية التحول، كان سبباً أساسياً في التفريق بين الـــتحول الجزئي المشدود إلى التفاتات جزئية، لا تحدّ بحدّ، ولا تضبط بـــضابط، لارتـــباطها بالدلالة، والتحول المفصلي وثيق الصلة بالكتل التـــركيبية (المقدمـــة - المدح - الختام). وقد أفضى ذلك التفريق إلى الوقـــوف عند جزئيات لها دور مهيمن في التحول الجزئي، منها النسق التأصـــيلي المـــرتبط بنـــسق موضوعي، ومنها محاولة إكمال الصورة بالتفاتات فاعلة في توليد الدلالة مثل صورة الذات، والمحبوبة، والقوافي، وصورة منافس الممدوح.

أمـــا الـــتحول المفصلي فهو تحول يؤدِّي إلى تغيير الضمير السارد بـــدون عـــودة إلى الـــضمير الـــسابق، وقد تبيّن من خلال تأمل هذه الـــتحولات أن هناك جزئيات تستحق الدراسة والمناقشة، فهناك صورة الـــذات وعلاقتها بالمتكلم في إطار جدلها مع العالم، فضمير المتكلم يأتي وكأنـــه وســـيلة أو نسق للاستقواء بالذات، وهناك - أيضاً - فاعلية الغياب في تقديم صورة موضوعية تندّ عن المشابه والنظير للممدوح.

ويـــأتي في الـــنهاية ضمير المخاطب، بعد التعيين السابق لصورة الممدوح، وثيق الصلة بالطلب، وكأن الصورة الموضوعية - التي قدمت في إطار الغياب - تؤثر على الممدوح، ومن ثم يكون الانتقال للخطاب فاعلاً بعد التحديد السابق، فتجعله هذه الصورة يجزل في العطاء.

إن هذا التوجه في دراسة تحولات الضمير في النص الشعري، ربما يكـــون أكثر فاعلية وتأثيراً، في دراسة النصوص الحديثة، يتجلى ذلك حـــين نطالع القصائد الحديثة، لتدرك أن نسبة ورود الغياب في النص الـــشعري أصبحت لافتة، وتحتاج - بالضرورة - إلى دراسات تقارب هذه الظاهرة.

الهوامش والتعليقات

(1) Jakobson: Romantic Panslavism, New Slavic Studies in Selected Writings, vol. 2, New York, Mouton 1971, p. 701

(2) يوسـف جابـر الأحمد: البنيوية في النقد العربـي، كتاب الرياض، 2004، ص 80.

(3) Mary Klagas: Poststructuralism.

(4) يوسف جابر الأحمد، السابق. ص 78.

(5) بشير القمري: شعرية النص الروائي، دار البيادر، الرياض، ط 1، ص 10.

(6) محمـد فـتوح: جدلـيات النص، مجلة عالم الفكر، مجلد 22، عدد 3، 4، ص 41.

(7) إليـزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبية منيمنة، بيروت 1961، ص 104.

(8) إنريكـي أندرسـون إمبرت: القصة القصيرة، ترجمة على إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة 2000، ص 73.

(9) بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 65.

(10) محمـد عـبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1995، ص 143.

(11) محمد عبد المطلب، السابق، ص 157.

(12) ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط 1، الرياض 1983، ص 181.

(13) عـز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبـي بجدة، ج 2، 1990، ص 883.

(14) أسـامة البحيـري: تحـولات البنية والدلالة، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 2000، ص 299.

(15) العلوي: الطراز، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د. ت، ج 2، ص 132.

(16) ابــن الأثيــر الحلبــي: جوهر الكنــز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأه المعارف بالإسكندرية، د. ت، ص 122.

(17) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 884.

(18) ابــن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ج 2، ص 45.

(*) إن هــذا الــتوجه الــذي ظهر واضحاً عند ابن رشيق يمكن أن نجد صداه واضـــحاً عــند ابن المعتز، حين يقول في كتاب البديع معرفاً الالتفات (هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، أو ما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر: الــبديع، تحقــيق إغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المتنبـــي، بغداد 1979، ص 58.

(19) الزمخـــشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنـــزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأميل، مطبعة الاستقامة، ط 2، القاهرة 1953 ج 1 ص 8.

(20) ابن الأثير، السابق، ص 182.

(21) ابن الأثير، السابق، ص 183.

(22) ابن الأثير، السابق ص 183.

(23) صـــلاح فـضل: في معرض تعليقه على بحث عز الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، السابق، ص 912.

(24) العلوي، الطراز السابق، ص 135.

(25) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 888.

(26) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 905.

(27) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 907.

(28) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 906.

(29) صلاح فضل، السابق، ص 912.

(30) أسامة البحيري، السابق، ص 300.

(31) محمد عبد المطلب، السابق، ص 144.

(32) Sonya Petkova: Mikhail Bakhtin a Justification of Literature, Stanford's Student Journal of Russian, vol. 1, Spring 2005, p. 8

(33) Jasmine Lukic: Narrative in Interdisciplinary Perspective, Central European University, Budapest, p. 5.

إن السؤال الذي يثار دائماً في مثل هذه التوجهات البحثية القائمة على الاختيار في إطار وجود أنساق شعرية أخرى متاحة للدراسة، يتمثل في الصيغة الآتية: لماذا المتنبي؟ ولماذا التركيز على قصائده في سيف الدولة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال بشقيه ترتبط في الجزئية الأولى بطبيعة المتنبي الشعرية، الذي يلحّ معظم الباحثين على اعتباره شاعر تأصيل القيم الفنية الموروثة، ولهذا تكون دراسته أقرب إلى دراسة النموذج الكاشف عن النماذج والأنساق السائدة قبله.

أما الإجابة عن الشق الثاني فإنها ترتبط إلى حدّ بعيد بالتناظر أو الارتباط الخاص الذي يربط الرجلين، ويؤثر في نظرة المتنبي إلى الممدوح، فسيف الدولة – في قصائد المتنبي – ليس رجلاً من لحم ودم، وإنما هو نموذج، ومن ثم نجد الصورة المقدمة له تندّ عن أي تصور واقعي. بالإضافة إلى أن المتنبي في قصائده إلى سيف الدولة يعقد ثمة مقارنة بينه وبين سيف الدولة، وهذا التوجه أوجد ما يمكن أن نسمّيه ازدواجية الضمير السارد. يؤيد ذلك ما قاله أحد الباحثين "وأحسن قصائد أبي الطيب ما قاله في سيف الدولة، وتراجع بعد مفارقته، وسئل عن ذلك فقال: تجوزت في قولي، وأعفيت طبعي، منذ فارقت آل حمدان"، مقدمة الصبح المنبي في الكشف عني حيثية المتنبي، تحقيق مصطفي السقا وآخرون، دار المعارف، ط 2، ص 6.

(34) المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح العكبري، تحقيق كمال طالب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، ص 274.

(35) المتنبي، السابق، ج 2، ص 113.

(36) المتنبي، السابق، ج 2، ص 285.

(37) المتنبي، السابق، ج 2، ص 98.

(38) المتنبي، السابق، ج 3، ص 3.

(39) المتنبي، السابق، ج 1، ص 84.

(40) المتنبي، السابق، ج 1، ص 247.

(41) المتنبي، السابق، ج 3، ص 80.

(42) المتنبي، السابق، ج 3، ص 101.

(43) المتنبي، السابق: ج 3، ص 65.

(44) المتنبي، السابق، ج 2، ص 224.

(45) المتنبـــي، السابق، ج 4، ص 177.

(46) المتنبـــي، السابق، ج 3، ص 5، 6.

(47) المتنبـــي، السابق، ج 2، ص 224.

(48) المتنبـــي، السابق، ج 1، ص 293.

(49) المتنبـــي، السابق، ج 1، ص 77.

(50) المتنبـــي، السابق، ج 1، ص 110.

(51) المتنبـــي، السابق، ج 1، ص 274.

(52) المتنبـــي، السابق، ج 2، ص 303.

(53) المتنبـــي، السابق، ج 3، ص 351.

(54) المتنبـــي، السابق، ج 2، ص 95.

(55) راجـــع قـصيدته في مدح سيف الدولة، وحديثه عن منافسه، بحيث جعله، نمـوذجاً في التراجع والهروب والانسحاب، من خلال الاتكاء على ضمير الغياب، ج 2، ص 288.

(56) عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، عالم المعرفة، 1998، ص 185.

(57) المتنبـــي، السابق، ج 3، ص 157.

(58) ميشال بوتور: استخدام الضمائر في الرواية، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد الأول، 1989، ص 59.

(59) عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص 47.

(60) عبد الملك مرتاض، السابق، ص 178.

(61) عبد الملك مرتاض، السابق، ص 189.

جماليات التقرير

(دراسة في القصيدة الحديثة)

إن الحركة أو التحول من مرحلة إلى مرحلة، على كل المستويات، تعـــدّ قانوناً أساسياً للوجود، فالبشر لا يظلون على حالة واحدة، وإنما يـــتغيرون داخلياً وخارجياً. ومع كل مرحلة من مراحل التغير يكتسب الفـــرد الإنساني شكلاً جديداً، ويكتسب – بالضرورة – وعياً جديداً يتـــساوق مـــع لحظته الحضارية، فالفرد مشدود إلى هذه اللحظة، ولا يـــتمكن – وإن حاول – أن يعيش بعيداً عن هذه اللحظة، وإذا كان التحول أو فطرية الحركة تعدّ قانوناً أساسياً للوجود فإن الأمر في الأدب وفي الشعر – بصفة خاصة – يندرج في ذلك الإطار، فالشعر يتغير من زمـــن إلى آخـــر، مـــع تغير مفهومه، الناتج حتماً من الارتباط بلحظة حضارية، يشارك في تشكيل ملامحها.

إن نظـــرة فاحصة إلى الاتجاهات المذهبية التي وجدت في شعرنا العربـــــي، ســـوف تشير – بالضرورة – إلى وجود مراحل مفصلية جاءت فاعلة في تشكيل هذه الاتجاهات بسمات فنية خاصة، فالشعر أو الـــشعرية الكلاسيكية جاءت حاملة سمات معينة، فرضت نسقاً إبداعياً خاصـــاً، يتمثل كما يقول – أحد الباحثين – "في انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً"[1].

وإذا كـــان التوجه السابق قد وقف عند حدود التزام القواعد، في الأدب الكلاسيكي، فإن هناك جزئيات أخرى عديدة، ولكن أهمها –

في رأي الباحث - يرتبط بوجود ما يمكن أن نسمِّيه بالوعي المشترك بين الفرد والمجتمع، وهذا الوعي أوجد أرضية مشتركة تعكس روح مجتمع واثق بنفسه، وفي هذا المنحى يقول جريرسون، موضحاً طبيعة الوعي المشترك "ويرجع هذا إلى وجود ما يمكن أن نسمِّيه بالوعي المشترك، الذي ينبض في روح وقلب كل فرد يشارك في هذا العصر، أو في المحيط الذي يكتب فيه. وعلينا أن نعترف - وهذا أمر بعيد الأهمية - بأن الأدب الكلاسيكي بوجه عام - نتاج مجتمع صغير نسبياً"[(2)].

ولكن هذا الوعي المشترك، الذي كوّن أرضية مشتركة تجمع الفرد والمجتمع في إطار يفضي إلى مصالحة خاصة، جرح بقوة، حينما أخذ المد الكلاسيكي ينحسر بالتدريج، وبدأت هناك حالة مفصلية جديدة، نشأت بفضل الثورات التي غيرت في بنية المجتمع وفي تشكيل الفرد، تتمثل في الرومانسية، التي جاءت لتكون نسقاً مغايراً عن النسق السابق، فقد هشمت كل التوجهات الكلاسيكية، المتمثلة في الثوابت الأساسية، مثل العقل والموضوعية، والتزام القواعد، وأحلّت محلها الخيال وسطوة الذات، فالرومانسية كما يقول محمد مندور "اتخذت من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، وكان هذا طبيعياً بعد ثورة حرّرت الفرد، واعترفت للإنسان بحقوقه، وإن كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكيفاً خاصاً فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم والألم"[(3)].

وهذه العزلة الذاتية، كانت ذات تأثير سلبي على الوعي المشترك، لأن هذه الذاتية المرتبطة بمفهوم خاص للخيال، أوجدت بالتدريج شبة عزلة مبتعدة عن الواقع، (فقلب الرومانسية - كما يقول ماجيه - وكلمات هذا الناقد تنطبق على جميع الرومانسيات الأوربية، وإن كان لا يقصد سوى فرنسا، هو كره الواقع والانفلات منه..

للتحـــرر مـــن الواقع والانفلات منه بفضل الخيال، التحرر بالانعزال، والانحباس في مذبح الحساسية الجديدة)[4].

إن حالة التوحد الذاتي، جعلت الشاعر الرومانسي، يرصد الواقع مـــن دائـــرة، مركزها (الأنا)، وكأن هذه (الأنا) قد أصبحت مركزاً للكـــون، وقد أثر هذا التوجه – وخاصة في لحظات النهاية لسيادة هذا المـــذهب – في وجود نزعة خطابية، كانت ذات تأثير سلبـــي وسبباً أولـــياً في الـــتحول والتغير (فهذه النغمة الخطابية هي التي طغت على المـــذهب عـــندما أصبح اصطناعياً لا يعبِّر عن حالة نفسية حقيقية، بل (طرطشة) عاطفية وتهافتاً مائعاً، وأنيناً كاذباً)[5].

وإذا كانـــت النـــــزعة الخطابية أثرت تأثيراً سلبياً على المذهب الرومانسي بصفة عامة، فإنها لا تنهض بمفردها، لكي تكون سبباً رئيسياً في سلبه شرعية وجوده، وإنما يجب أن تضاف إليها جزئية مهمة، تنطلق مـــن حـــركة الواقـــع والمجتمع، وتغير الذوق الأدبـــي، الذي أدّى – بالضرورة – إلى تغير في مفهوم الشعر، فلم تعد التجربة الشعرية تدور في إطـــار الهم الذاتي والتأملات الفردية، بل أصبحت – في الأساس – تهتم بالتمثيل الموضوعي والنقل المباشر لحركة الواقع، وهذا من شأنه أن يـــبعد الـــذات عن البؤرة أو نقطة الانطلاق الإبداعية، بحيث تتوارى الـــذات وإن كان وجودها لا يتلاشى نهائياً، تحت تأثير الحضور الفاعل لحـــركة الواقـــع، (وتكتسب القصيدة في وعي الشاعر وظيفة إنسانية جديدة، فلم تعد القصيدة مجرد انثيال عاطفي ذاتي لتجارب ضيقة لا تهمّ البـــشر الآخـــرين، بل أصبحت وسيلة تواصل مع الآخرين، وقيمتهم كصانعين حقيقيين للأحداث، وكمبدعين للقيم)[6].

وقـــد أثر هذا التوجه الخاص بحركة الواقع، على تلاشي المفهوم الرومانـــسي، ووجـــود المفهوم الواقعي، الذي تجلى بشكل واضح من

خـــلال أقطابـــه، الـــذين يرون أن هذا التوجه الرومانسي أو الانثيال العاطفي المملوء بنـــزعة خطابية، وبطابع فردي، لم يعد قادراً على تبنّي الاتجـــاه الموضوعي التمثيلي للواقع، (فالاتجاه الواقعي في الفن والأدب، هـــو الـــذي يعترف بوجود الواقع الموضوعي للحقيقة الكونية خارج الـــذات في أثناء العمل الفني والأدبـــي، ويجتهد في تصوير هذا الواقع وعرضه في العمل الفني)[7].

والبحث – أساساً – يحاول أن يرصد حالة التغير – إبداعاً شعرياً – الـــتي حـــدثت بعد تلاشي الرومانسية، ووجود الواقعية مذهباً أدبياً مـــسيطراً، فالتحول أو التغير – أو قل الإحساس بالتحول – لا يأتي إلا بعـــد وجود رصيد إبداعي يشير إلى هذا التحول، وتأمل هذا الرصيد يشير إلى خلخلة في سلم القيم الفنية، فما كان هامشياً أصبح في البؤرة، وما كان في البؤرة، يصبح هامشياً لكي يتلاشى بالتدريج. إن تأمل هذا الرصيد الإبداعي لا يشير إلى تغييرات كاملة في المحتوى، ولكن يشير إلى أن بعض العناصر التي كانت هامشية في إطار المذهب السابق قد تحولت إلى عناصر رئيسة، بينما أصبحت العناصر التي كانت مسيطرة هامشية.

إن الفيـــصل الأساســـي في تحديد الآليات الجديدة، التي تكونت تدريجـــياً مع الواقعية، ربما يكون نابعاً من التحول في مفهوم الشعر، من سياق إبداعي قديم إلى سياق إبداعي حديث في لحظة ظهوره، فبدلاً من تدفق المشاعر التلقائي المرتبط حتماً بالذات الشاعرة، أصبحت القصيدة رصداً موضوعياً للواقع، وهذا الرصد الموضوعي أو الموضوعية على نحو أدق، كانـــت ذات تأثير فاعل في تهشيم النسق السابق مما جعل القارئ يـــشعر بالـــتدريج، ومـــن خلال الرصيد الإبداعي أن هناك انكساراً للـــنموذج الرومانسي، وأن هناك في مقابل ذلك نموا لآليات جديدة، بدأت تتأسس، وهذه الآليات ترتبط بلغة الشعر ارتباطاً وثيقاً، وترتبط

ببنية القصيدة بوصفها إطاراً يوحي بأن الشاعر يكتب قصيدته وهو منفصل عنها، دون مصادرة من الذات، ودون التعلق بنسق سابق، وترتبط - أخيراً - بآليات فنية، لم تتشكل إلا من خلال استحضار جزئية الموضوعية، التي أشرنا إليها سابقاً.

اللغة التقريرية

اللغة هي ذلك العنصر الفعال الذي يحمل إلينا الإبداع الأدبي بتجلياته المختلفة، سواء كان ذلك الإبداع شعراً أم نثراً، ومن خلال هذا العنصر تتشكل العناصر الأخرى، أو الآليات الفنية الأخرى، فهذه الآليات تستحقق ويصبح وجودها ملموساً من خلال اللغة، فلا يمكن لناقد أدبي، أن يتحدث عن الصورة أو أي آلية فنية أخرى، بعيداً عن اللغة التي تحمل إلينا العمل الفني كاملاً.

ومن خلال أهمية اللغة - بوصفها عنصراً تتشكل من خلاله الآليات الأخرى - تبرز دائماً جزئية المغايرة بين السابق واللاحق عند كل تحول مرحلي أو مفصلي بين فترة وأخرى أو بين اتجاه واتجاه آخر، وقد ذهب عز الدين إسماعيل إلى أن كل مرحلة من مراحل التجديد تثار فيها علاقة اللغة بالحياة أو بالعصر)[8].

والمتأمل لشعر الشعراء موضوع الدراسة، يدرك أن هناك تحولاً في لغة الشعر، فمن يقرأ شعر صلاح عبد الصبور، أو أحمد عبد المعطي حجازي، أو أمل دنقل، أو حامد طاهر، سيلاحظ هذا التحول، من لغة مملوءة بالاستعارات المجنحة، والتهويمات اللافتة، التي سادت في إبداع الرومانسيين، إلى لغة مغايرة، تبتعد عن هذا النموذج النمطي السابق، فهي لغة مملوءة بالتقرير والإخبار، بل إن الوقوف عند الآليات التي تشكلت من خلال النسق الموضوعي في الإبداع الشعري، التي

سوف نتعرض لها في سياق الحديث عن اللغة التقريرية بعد ذلك، سيشير إلى أن هذه الآليات، التي لن تخرج عن المنحى السردي أو المنحى الدرامي أو تشكيل النموذج، لن تكون بعيدة عن هذا النسق، الذي اخترنا له اسم التقرير، لأنها بالضرورة آليات مأخوذة من فنون نثرية، مثل الرواية أو المسرح، ويعود هذا التوجه التقريري - كما أشرنا سابقاً - إلى المغايرة في المفهوم من ذاتي إلى موضوعي، وإلى المغايرة في زاوية الرؤية من استبطان داخلي إلى رصد أو تمثيل موضوعي (فالشعر لم يعد مجرد نزوة ذاتية، أو حوار داخلي يسقط العالم الخارجي والآخرين من أفقه، إنه شيء يتوجه بالضرورة إلى الآخرين، عبر ذات الشاعر، الإنسان نفسه (...) وهذا يساعدنا على إدراك سبب ميل الشاعر في هذه الفترة للوضوح، وعدم افتعال التعقيد وهذا يعني أن الشاعر كان يمثل وعياً كاملاً لوظيفة الشعر)[9].

ويقف صلاح عبد الصبور - في هذا السياق - موقفاً مهماً، لا لأنه يعدّ نموذجاً شعرياً فيما يخصّ استخدام اللغة التقريرية، وإنما - أيضاً - لأنه قدم نظرياً من خلال كتابه (حياتي في الشعر) رصداً لهذا التحول اللغوي، فقد أشار إلى بدايته المرتبطة حتماً بتقليد النسق السابق، الذي كان يتطلب أن تكون لغته منتقاة منضدة، تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج. يقول صلاح عبد الصبور: "كنا قد خرجنا من عباءة الرومانتيكية العربية بموسيقاها الرقيقة، وقاموسها اللغوي المنتقى، الذي تتناثر فيه الألفاظ ذات الدلالات المجنحة، والإيقاع الناعم، وكنا قبل ذلك كله أسرى للتقليد الشعري العربي، الذي يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة، المجاوزة للغة الحياة"[10].

وفكرة صلاح عبد الصبور - التي استقاها من إليوت وجرأته في استخدام اللغة اليومية - لا تقف عند حدود استخدام اللغة التي تدور

علــى ألسنة الناس، وإنما تأخذ مدى أبعد، فهو - في الأساس - يحاول أن يبتعد عن المعجم الشعري السائد والمرتبط بالكلام المكرور، والصور الــتي فقدت بريقها، وفي سبيل ذلك يعتمد آلية جديدة، ترتبط بقدرة الشاعر الذي ينطلق من سياقه الخاص والمرتبط بالآخرين، في استخدام لغة تعيد الشاعرية إلى الألفاظ المهملة، بالرغم من التعامل معها بشكل يومي، انطلاقاً من تطبيق خاص للقاموس الشعري السائد.

وانطلاقــاً مــن هذا التوجه الذي يرى أن لغة الشاعر، يجب أن تعطينا إحساساً خاصاً بلغة القوم، الذي ينتمي إليهم الشاعر، ويعبِّر من خلالهـــا عن جزئيات شديدة الارتباط بمحيطه، نجد شاعراً مثل حامد طاهـــر في ديوانه (قصائد عصرية)[11] يحاول أن يجعل الشعر يقترب من هذا الإطار، فنراه يقدم وعيه الخاص بالأجهزة الحديثة التي يتعامل معها مـــثل الـــراديو والتلفزيون والمصعد والفيديو. وحامد طاهر لديه وعي خـــاص بجـــزئية التحول التي أصابت لغة الشعر، بداية من ظهور شعر التفعـــيلة، ذلـــك التحول المرتبط باللغة التقريرية، حين يقول في مقدمة ديـــوانه (عاشـــق القاهرة)[12]: "أنا شخصياً أرى أن الجملة التقريرية البسيطة حين تعبِّر عن موقف شعري حقيقي، تصبح أبلغ من تشبيهات ابن المعتز واستعارات ابن تمام".

مـــا معـــنى اللغـــة التقريرية؟ أو التقرير؟ ولماذا كان تفضيل هذا المـــصطلح دون غيره من المصطلحات التي يمكن أن تكون وثيقة الصلة بهـــذا المنحى الخاص في استخدام اللغة، مثل الحقيقة في مقابل المجاز، أو لغة الحياة اليومية، في مقابل لغة القاموس الشعري الذي كان سائداً قبل ذلك؟

إن الإجابـــة عـــن هذه الأسئلة ليست سهلة، كما يظهر للوهلة الأولى، لأن تعـــريف (اللغـــة التقريرية) أو (التقرير) ليس موجوداً في

المعجم بشكل تام، ولهذا فالباحث بحاجة ماسة إلى استقراء الشعر موضوع الدراسة، للخروج بتعريف لهذا المصطلح، وبحاجة - أيضاً - إلى البحث عن خصائص لهذه اللغة تكون فاعلة في تحديد هوية أو ماهية ذلك المصطلح. والسمات أو الخصائص التي يمكن أن تحدد طبيعة المصطلح هي: انكسار النموذج اللغوي الرومانسي، الذي كان يمثل معجماً شعرياً، وكان سائداً قبل ذلك، وانكسار هذا النموذج، لا يعني - بالضرورة - أن هذا النسق قد تلاشى تماماً، وإنما يعني أنه لم يعد في مكان الصدارة أو البؤرة، على أقلام الشعراء، وإنما يطلّ في بعض القصائد، لكي يشير إلى نسق قديم، كان له وجود سابق. يؤكد ذلك أن تأمل بعض قصائد الشعراء موضوع الدراسة، سوف يشير إلى بقايا واضحة لهذا النسق. إذا أخذنا صلاح عبد الصبور نموذجاً، سنجد ذلك النسق واضحاً في قصائد مثل (سوناتا) و(الرحلة) و(عيد الميلاد) و(الإله الصغير).

أما السمة الثانية فهي جزئية ترتبط بنسق ما نجده عند الشعراء موضوع الدراسة، وهي عدم التعويل على استخدام الاستعارات البعيدة، التي قد تحتاج إلى إعمال الذهن بشكل لافت، فسنجد لديهم ميلاً إلى الوضوح الدلالي، والاتكاء أو التعويل على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي، مما يحقق انسجاماً تاماً بين الشاعر والمتلقي.

وتأتي السمة الثالثة لكي تشير إلى أن هناك إلحاحاً على استخدام آليات وثيقة الصلة بالنثر، مثل السرد الشعري الذي قد يفضي إلى تشكيل النموذج، أو استخدام تقنيات المسرح، وهذه الجزئيات لن يعرض لها الباحث بشكل مباشر إلا إذا وجدت في سياق اللغة التقريرية بشكل يظهر التجاوب بينها. وفي إطار هذا التوجه سنجد وجوداً واضحاً للإخبار أو الوصف المرتبطين بنسق تقريري، وسنجد - أيضاً -

أن السيادة كانت لضمير الغائب - بوصفة ضميراً سارداً في النص الشعري - لأن استخدام ضمير المتكلم قد يشير إلى النسق الذاتي الذي كان سائداً قبل ذلك.

أما السمة الأخيرة، فهي سمة لافتة، لأنها اقترنت بتجارب أولى لبعض هؤلاء الشعراء، وكانت مهمة في جعل المتلقي يشعر بالمغايرة المفصلية بين نسق سابق وآخر آني، ولهذا كانت مسار جدل بين النقاد، فقد اختلفوا حولها بين مؤيد ومعارض، وهي سمة الاتكاء على اليومي أو المعيش أو العادي، لأن هذا الاتكاء، كان يجاوبه - بالضرورة - استخدام لغة خاصة، والشاعر - في ذلك الإطار - يحاول إعادة الشعرية إلى العادي والمهمش.

ومن خلال جمع هذه السمات أو الخصائص، يمكن الوصول إلى تصور ما، عن معنى اللغة التقريرية، فهي لغة تحاول أن تبتعد عن النسق القاموسي السابق، وتبتعد عن الاستعارات البعيدة الأطراف التي تحتاج إلى إعمال الذهن، وتستعيض عن هذا التوجه باستخدام الوضوح الدلالي، المبني على التشبيه أو المفارقة أو الآليات المرتبطة بفنون نثرية أخرى مثل الرواية أو المسرح، لخلق شعرية جديدة ترتبط باليومي والحياتي والمعيش.

إما إيثار استخدام هذا المصطلح دون غيره، بالرغم من استخدامها في كتابات النقاد بشكل لافت، فإنه يعود إلى قصور في هذه المصطلحات، مثل الحقيقة في مقابل المجاز، أو مصطلح اللغة اليومية. فاستخدام مصطلح الحقيقة، الذي يعني في تصور معظم البلاغيين (الكلمة المستعملة فيما هو موضوعة له من غير تأويل في الوضع، كاستعمال الأسد في الهيكل المخصوص، فلفظ الأسد موضوع له بالتحقيق، ولا تأويل فيه)[13] سوف يجرنا إلى الثنائية غير المتحققة منطقياً، فاستخدام مصطلح الحقيقة، قد يوحي أن هناك انفصالاً تاماً

بين الحقيقة والمجاز، في حين أن الواقع يثبت حضور المستويين معاً، فالإيمان بوجود المستويين، لا يعني - بالضرورة - وجودهما منفصلين، فاستخدام الحقيقة لا يخلو في وجه من وجوهه من المجاز، واستخدام المجاز لا يمكن تصوره دون وجود مستوى نمطي متخيل. والشاعر - أي شاعر - لا يكتب قصيدة ما بلغة حقيقية وأخرى مجازية، وإنما المقصود أن النص الشعري لا يعول على الاستعارة اللافتة، بقدر ما يهتم باللغة التي تحقق له تواصلاً مع المتلقي، ومن ثم تزداد فيها درجة الوضوح والتقرير. والمصطلح الأخير المرتبط بلغة الحياة اليومية، لا يمكن أن يكون دالاً على الظاهرة، بالرغم من شيوعه على أقلام النقاد في لحظة ما، وذلك لأن استخدام لغة الحياة اليومية، لم يستمر على طول رحلة الإبداع لدى كل شاعر. فعند صلاح عبد الصبور، سنجد أن هذه الظاهرة تجلت في ديوانه الأول (الناس في بلادي) في قصيدتين أو أكثر، ولكن في دواوينه التالية لم نلاحظ لها وجوداً بشكل بارز، والأصح أنها أخذت شكلاً مغايراً مرتبطاً بتشكيل النموذج، الذي نقله بالتدريج إلى قصيدة القناع. وهذا التحول جعل قصيدة اليومي تبتعد عن هذا المنحى القاصر، وإن ظلت مندرجة تحت مصطلح التقرير، وذلك لارتباطها في أغلب الأحيان - لدى صلاح عبد الصبور - بسؤال وجودي، ذلك السؤال الذي أخذ أشكالاً متعددة في إبداعه. وحين نتأمل ذلك المنحى لدى أمل دنقل، في قصيدة (يوميات كهل صغير السن) على سبيل المثال، سنجد أنه يأخذ منحى مختلفاً، يرتبط برصد مساحات الموت المرتبطة بالسأم والرتابة، والقنوط في رسم صورة المتخيل القادم.

أما لدى حامد طاهر، فإن الظاهرة - بالرغم من وعيه الكامل بما كتب قبله الذي يشعر به المتلقي - تأخذ منحى خاصاً يرتبط بالموظف البسيط، الذي يشعر بالقهر والآلية والاغتراب الحضاري.

إن هــذا المــصطلح - لغــة الحياة اليومية - لا يعبِّر عن ظاهرة الوضــوح أو التقرير تعبيراً واضحاً، لأن قصيدة اليومي بلغتها الخاصة، ربمــا كانت تمثل الهزة العنيفة التي كان أصحاب الاتجاه الجديد يحاولون مــن خلالهــا، توجيه الآخرين إلى قيمة ما يقدمون، ولكنهم بعد ذلك حاولوا مراجعة هذا التوجه، فأخذ أشكالاً أخرى.

وثمة جزئية أخرى، تجعل هذا المصطلح قاصراً عن معالجة الظاهرة، وهــذه الجــزئية ترتبط بشعر أحمد عبد المعطي حجازي، فشعره يعدّ نمــوذجاً واضحاً لهذا المنحى التقريري، ولكن قصيدة اليومي والمعيش، المرتبطة بلغة الحياة اليومية، لم تظهر في إبداعه بشكل لافت، وارتبطت في الأســاس بــشعريته الأولى التي تجلت في التحول من سياق معرفي فطري إلى سياق معرفي تجريبــي.

وعلــى هذا الأساس، فإن قصيدة اليومي والمعيش، التي يمكن أن تــشير إلى لغــة الحياة اليومية، يمكن أن تشير إلى جزئية من جزئيات التقرير، ولكنها لا تعبِّر عن الظاهرة بشكلها الإجمالي.

وإذا حاولنا أن نتأمل طبيعة نشأة هذه اللغة التقريرية، سنجد أنها لغة ارتبطت بشعر الحداثة، وبشكل أوضح بشعر التفعيلة، وكان ظهور هــذه اللغة استجابة لحساسية العصر، وتجسيداً لبعض المتغيرات التي بدأ الشاعر المعاصر يشعر بها، وهذا أدّى إلى تفاعله معها، (ومن خلال هذا التفاعل أدرك الشاعر أنه أمام أفكار ومضامين جديدة، لا بد أن يوجد لها أطراً، وأشكالاً جديدة)[14].

إن سيادة شعر التفعيلة على أقلام الشعراء قد أدّت دوراً مهماً في ســيادة اللغة التقريرية من جانب، ومن جانب آخر قد خلصت اللغة الــشعرية - على حدّ تعبير عبد الرحمن القعود - "من خصيصتين من خــصائص الشعر العمودي، وهما الغنائية (الإطرابية) والخطابية. وهما

خصيصتان تستدعيان الوضوح، وبخاصة الوضوح الدلالي، ومع تخفف قصيدة التفعيلة من هاتين الخصيصتين، كانت تنسزع في كثير من الأحيان إلى الدرامية، أي أن الدرامية كانت بديلاً للغنائية والخطابية"(15).

وفي إطار هذا التوجه الذي يرقب لحظة التحول من نسق إبداعي إلى نسق آخر مغاير، من الرومانسية إلى الواقعية، وما جاوب هذا التغير من آليات فنية، لا نستطيع أن نهمل جزئية مهمة، كانت فاعلة في توجيه الشعراء في تلك اللحظة، توجيهاً خاصاً، وهي جزئية، تأثر الشعراء في ذلك الوقت بالتيار الماركسي، الذي كان يهتم - من خلال إنتاج شعرائه - بالارتباط بالمجتمع، والتواصل معه، مما جعل اللغة الشعرية تأخذ شكلاً أقرب إلى البساطة، يقول أدونيس: "تعرف الشعراء العرب على عدد من شعراء الاشتراكية في العالم، مما أثر كثيراً في لغة الشعر العربي، قربها إلى الحياة اليومية المباشرة في شكلها السياسي على الأخص، وقرب الشعر إلى النثر من حيث التبسيط، والتشديد على هموم الشعب الضاغطة، وعلى قضاياه المباشرة"(16).

وفي دراستنا للظواهر التقريرية في لغة الشعراء موضوع الدراسة (أحمد عبد المعطي حجازي - صلاح عبد الصبور - أمل دنقل - وحامد طاهر) نودّ أن نشير مبدئياً إلى شيئين مهمين، الأول منهما يرتبط بالشعراء المختارين للدراسة، فهؤلاء الشعراء - من وجهة نظر الباحث - أكثر الشعراء تمثيلاً للظاهرة في إطار الشعر المصري، أما الأخير فيرتبط بهذه الظواهر، فهي - أي الظواهر - لا تتجلى بشكل منفرد، بحيث إذا جاءت واحدة منها لا تلمس صدى للظواهر الأخرى، فطبيعة التحول في تلك المرحلة كانت تشير إلى أن هذه الظواهر، سواء كانت عدم التعويل على الاستعارة، أو التعويل على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي، أو العناية باليومي، تأتي متجاوبة ومتجاورة في

الـوقت ذاتـه، و لم يكـن التفريق بينها إلا لطبيعة الدراسة التي تحاول استقصاء الظاهرة في جميع تجلياها.

عدم التعويل على الاستعارة وحضور النسق الإخباري

إن أول ظاهرة سوف تقابلنا في دراسة اللغة التقريرية، هي ظاهرة قـد تـشكل سباحة ضد التيار المؤسس، والمرتبط باستخدام الاستعارة بوصـفها نسقاً إبداعياً يشعر المتلقي بالمغايرة، وهي ظاهرة عدم التعويل علـى الاسـتعارة في بناء النص الشعري، وهي ظاهرة تشكل حضوراً واضـحاً في إبداع الشعراء، فحين يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة (الأمير المتسول)[17]:

وجهي لم يعد شبيهاً بأبي
صرت عجوزاً، وهو بعد في شبابه المقيم
تقول لي رسومه، حين سقطت فوقها
فارتطمت وجوهها، واتخذت مني زوايا مضحكة
تقول لي، وهى تجيل أعيناً باسمة في وجهي الباكي الكظيم
أنت الذي أضعت تاج المملكة
يا أيها الشيخ العقيم.

فـإن المتلقي لن يلمح أي خروج أو كسراً لنمطية خاصة، قد يوحي بها سيطرة النسق الاستعاري، ولكنه سيلمح أن هناك لغة تقريرية، لا تعول على الاستعارة في بناء الشعرية، وإنما تعول على الإخبار والتقرير. ولكن - بالرغم من هذه التقريرية أو هذه البساطة - سيشعر المتلقي أن هناك مدى دلالـياً واسعاً، يرتبط بحركة المعنى، التي ترصد مدارات التحول، أو تكوين مرآة جديدة له، بجانب مراياه القديمة، والمؤسسة في ديوان (مدينة بلا قلب) ودواويـن أخـرى، وهذه المرايا معتمدة على الشعرية الفطرية والانسياب

التلقائـــي لها، وهذه الشعرية يمثلها الأب الذي لا يشيب، بينما الابن الذي يـــتحد مـــع الشاعر لحظة الإبداع، يمثل الشعرية الجديدة، فهو - كسراً للمـــتوقع - مرتبط بالمشيب، بل تحول إلى شيخ عقيم، لأنه من وجهة نظر الـــنص التأسيـــسية، تخلـــى عن إيمانه بمنطلقات الشعرية الأولى، والمؤمنة بالرسالة، وبقدرة الشعرية على التغيير.

والنـــسق الفاعـــل في بنية الجزء المقتبس السابق، نسق الإخبار، المعـــتمد على التقرير في قوله (وجهي لم يعد شبيهاً بأبـــي)، ويستمر النـــسق التركيبـــــي من خلال وسائل الربط المعهودة، لكي تشير إلى مقارنـــة بـــين الأب الذي يظل على شبابه للإشارة إلى شعرية البكارة الأولى، والابن الذي يصيبه الكبر، ويتحول إلى شيخ عقيم، للإشارة إلى بدايـــة الإحـــساس بالسأم والنضوب، وهذا نسق شعري ينكره المبدع للوهلة الأولى.

فالتحول الذي نشير إليه المرتبط بعدم التعويل على الاستعارة، لم يكن تحولاً إلى السهولة، وإنما كان تحولاً إلى بساطة، وهذه البساطة لا تنفـــي عن الشعر القيمة الدلالية الكبرى، التي قد ترتبط برصد مدارات التحول، بل قد تشير هذه البساطة التركيبية المرتبطة بالتقرير إلى تكوين الرمـــز الأدبـــي، (فمن الممكن أن تكون الصورة على أكبر قدر من الوضوح، ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز لغوي، ومع ذلك تكون شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء، وتراثنا الشعري القديم والحديث، حافل بكثير من الصور، التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية، ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل)[18].

إن الـــبعد عن استخدام الاستعارة أو عدم الاعتماد عليها في بناء الـــنص الـــشعري، جاوبه جزئية مهمة مرتبطة - في الأساس - باللغة

التقريرية، وهي جزئية الإخبار المنطلقة أساساً من رصد أو تمثيل الواقع الحياتي المعيش. وعند دراسة الإخبار أو شعرية الإخبار أو الرصد المرتبط بالشعراء موضوع الدراسة، يمكن أن نلمح أشكالاً مختلفة لهذا الإخبار، فهي لدى البعض قد تأخذ حيزاً واسعاً، ولكنها لا تنمو بالتدريج حتى تصل إلى تشكيل النموذج، كما سوف نرى عند حامد طاهر وأمل دنقل مثلاً، ولكن عند صلاح عبد الصبور وحجازي سنجد أن هذا التوجه لم يقف عند حدود الرصد، وإنما تخطى هذه المرحلة إلى تشكيل النموذج، الكاشف عن وجود مشابهين له في ذلك السياق.

ومع حامد طاهر تأخذ هذه الجزئية الخاصة بشعرية الإخبار حيزاً واسعاً، فهذه الظاهرة - بالرغم من الحضور الواضح لصوت الأنا الساردة في بعض القصائد - تأتي وكأنها توجه مسيطر على إبداعه، والتأمل لقصائده سوف يفصح عن هذا الحضور، بداية من ديوانه الأول (ديوان حامد طاهر) ومروراً بديوان (قصائد عصرية) وانتهاء (بعاشق القاهرة). والإخبار معناه رصد الآخر، الذي يحيط بالذات الشاعرة، سواء كان هذا الآخر إنساناً، أو حياً، أو شارعاً، يتجلى ذلك في قصائد عديدة لديه مثل (حي الحسين) و(الدرب الأحمر) و(شارع نوال). ورصد حامد طاهر للآخر بتجلياته العديدة، مرتبط - في الأساس - بوعيه الذاتي ففي قصيدة (حي الحسين) يظل هذا الوعي الذاتي حاضراً، لكي يشير إلى المغايرة بين صورته القديمة المملوءة بكل وهج، وصورته الآنية التي كشفت عن مغايرة.

وسوف نتوقف عند قصيدة (شارع نوال)، فالنص الشعري يركز وينتقي صورة من هذا الشارع ترتبط بالمرأة المتحررة أو المرأة اللعوب، والنص ينتهج تقنية الإخبار من خلال لوحات شعرية، ومن خلال هذه اللوحات يتكون الرصد الإخباري عن هذه المرأة، يقول في اللوحة الأولى[19]:

خرجت من منـــزلها في عجل
تبحث عن تاكسي
لم تتوقف إلا سيارة مرسيدس
دخلت في جرأة من يعرف صاحبها
وبدون مبالاة
لاحظت الأعين في الشارع تشرها
والنسوة من خلف زجاج الشرفات
تمطرها أقسى النظرات.

إن النـــسق الفاعـــل في هذه اللوحة هو نسق الإخبار، الذي يتكفل بتقديم صورة بسيطة، لتلك المرأة، ويتمثل الإخبار في الحضور الواضح للفعل في كل سطر شعري (خرجت - تبحث - دخلت - لاحظت - تمطرها) وهذا التكرار الواضح للفعل وثيق الصلة بنسق الإخـــبار المـــرتبط بالشخصية، التي يحاول النص أن يقدم جانباً من حـــياتها، وهـــذا التكرار الخاص للفعل يوجد - أيضاً - نوعاً من الحركة والنمو من جزئية إلى جزئية أخرى، من خلال هذه الحركة تظهر أول سمة، وهي سمة المغايرة، التي تجلت من خلال أعين النسوة المـــراقبات والمـــرتبطات بنسق اجتماعي معين، لا يمنح لهن الحركة، الممنوحة لها.

وهـــذه اللـــوحة من خلال نسقها الإخباري، تقدم صفات معينة لتلك المرأة ترتبط بالمغايرة، بوصفها سمة أعلى سوف تكون حاضرة في كـــل اللوحات التالية بتشكيلات مختلفة. ولكن هذه المغايرة تتشكل في تلـــك اللوحة من خلال حضور صفة الجرأة المرتبطة بالحرية التي تضعها في إطار شريحة معينة من النساء.

وإذا كانـــت اللوحة الأولى جاءت معنية برصد السمة الأساسية المـــرتبطة بالمغايـــرة، فإن اللوحة الثانية ترتبط برصد مغايرة ما، ترتبط بالشكل الخارجي العام:

كانت فارعة الطول
يزينها شعر منسدل فاحم
وذراعان مضيئان.. كأنهما الفضة
وتسير خطاها في إيقاع غزال شارد
وإذا تدعو البواب من الدور الخامس
تتهادى موسيقى دافئة الصوت
تميزها كل الآذان

وبدايـــة من هذا المقطع تتأسس مشروعية الإخبار التي تحدثنا عنها سابقاً، فوجود (كان) في بداية اللوحة أو المقطع السابق تشير إلى مشروعية النسق الإخباري، والمرتبط في الأساس بمحاولة الإخبار، عـــن جزئيات صورية ترتبط بحياة الشخصية المسرود عنها في النص الشعري. وفي هذا الجزء من النص تبدأ ملامح الصورة في التشكل، فـــإذا كانت الصورة في اللوحة الأولى ترتبط بإسدال ملامح المغايرة مـــن خلال الجرأة والحرية، فإنها بداية من هذا المقطع تبدأ في تقديم ملامـــح الصورة الجسدية، ويبدأ الإخبار من خلال الصفات التالية (فارعـــة الطـــول - الشعر المنسدل الفاحم - الذراعان المضيئان - والصوت الدافئ).

وإذا كـــان الإخبار في هذه اللوحة يرتبط بالإشارة إلى السمات الجمالـــية أو الجـــسدية، فإن هذه السمات - أيضاً - تظل مشيرة إلى السمة التي تجلت في اللوحة الأولى المرتبطة بالمغايرة، لأنها تشير إلى تميز ما، يرتبط بهذه السمات الجمالية.

وفي المقطع الثالث أو اللوحة الثالثة، التي يقول فيها الشاعر:

تعيش بمفردها
وكثيراً ما كانت تحيي في شقتها الحفلات
وتستقبل بعض الشخصيات

سنجد أن هناك تكراراً للفعل (كان)، بوصفه مؤشرا إخبارياً يظل فاعلاً في وقوف اللغة عند حدود النسق الإخباري المبلغ عن جزئيات معينة مرتبطة بالمرأة المسرود عنها، فليس هناك وجود للغة الاستعارية، وإنما إبلاغ عن جزئيات لها دور في إكمال عناصر الصورة، فالسطر الأول يضعها في حدود مرحلة عمرية معينة، والسطر الثاني يلح على جزئية الوحدة، التي قد تبرر الحرية الممنوحة لها، التي تتجلى بشكل أوضح في السطرين الأخيرين من هذا المقطع، المرتبطة بإحياء الحفلات، واستقبال الشخصيات.

أما المقطع الرابع والأخير الخاص بتلك المرأة، فهو يشير إلى حالة خاصة من حالات الحرية، التي تعيش في إطارها تلك المرأة:

كانت ترجع في منتصف الليل
وقد هدأ الشارع
إلا من دقات الكعب العالي
[........................]
في شرفتها كانت تجلس في استرخاء
امرأة فوق الشاطئ
[........................]
ما كانت تحفل بالجيران

فالزوجات يحاسبن الأزواج على النظرة
ولذلك كانت شرفتها مملكة حرة
تتمدد فيها، تغفو، وتدخن
وتنادي الباعة أحياناً

وإذا أردنا أن نبحث عن سمة فاعلة لهذا المقطع الأخير، فإننا سنجد ذلك واضحاً في سمة الحرية، التي تتجلى في الانفلات من النسق الاجتماعي المتعارف عليه، الذي يشد الداخلين في حظيرته بخيوط خاصة، ولكن تلك المرأة، كانت بعيدة عن ذلك النسق من خلال عدة جزئيات، الأولى ترتبط بالعودة في وقت متأخر، المرتبط بخلو الشارع من المارين.

والجزئية الثانية ترتبط بوضعها في شرفتها، فهي تعتبر الشرفة شبيهة إلى حدّ ما بالشاطئ، وهذا يشير إلى ارتداء ملابس، قد يرفضها العرف الاجتماعي في ذلك المكان، وتأتي الجزئية الأخيرة مرتبطة بالثانية من خلال الحرية الخاصة التي منحتها لنفسها، المتمثلة في التمدد، والتدخين، والإغفاء.

ومن خلال هذه الصور أو اللوحات المبنية على الإخباري التقريري، تتكامل الصورة الخاصة بتلك المرأة، ولكن هذا الإخبار الخاص في ذلك النص ظل واقفاً عند حدود الإخبار، و لم يتقدم نحو بناء النموذج، الذي حاول الشاعر الوصول إليه، وربما يعود ذلك إلى أن النص لم يكتف بالإلحاح على تشكيل النموذج بمفرده، وإنما كانت هناك محاولة مقصودة، لتقديم أكثر من خيط شعري، بالإضافة إلى الخيط السابق، وهذا التعدد - بالإضافة إلى محاولة استخدام آليات فنية مقصودة مثل الكولاج والحوار - أوقع النص في الترهل، وأبعده عن الإلحاح على تشكيل النموذج بشكل خاص.

ويظهـــر هذا النسق الإخباري لدى أمل دنقل في قصائد عديدة، مثل (الموت في لوحات)، (موت مغنية مغمورة) و(رباب). وهذا النسق لديـــه يأخذ توجهاً أقرب إلى الاهتمام بالهامش، وبالعاديين، ففي بعض الأحـــيان تـــتخذ قصائده وضع المراقب الراصد للآخر كما في قصيدة (الموت في لوحات)[20] التي يقول فيها:

من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادئ

تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناء

ثياب طفليها، ثياب زوجها الرسمية الصفراء

قمصانه المغسولة البيضاء

تنشر حولها نقاء قلبها الهانئ

وهي تروح وتجيء

* * *

والآن بعد أشهر الصيف الرديء

رأيتها ذابلة العينين والأعضاء

تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاء

ثيابها السوداء

فالنص الشعري في هذه اللوحة من لوحات الموت، يرصد الوضع الإنساني، الذي لا يستمر على حالة واحدة، فهو في معرض دائم للتغير، والنص يقدم وجهين للحياة يرتبطان بتلك المرأة، ففي الوجه الأول نجد المـــرأة تنـــشر ثياب زوجها الرسمية وثياب طفليها، ويتجاوب مع هذا الـــتوجه خـــيوط الـــنور والغناء، والقلب الهانئ، والوجه الأخير الذي يتشكل بعد الفقد نجد ذبول العين والأعضاء واضحاً، ونجد فعل النشر يـــتمّ علـــى حبال الصمت والبكاء. والنص الشعري في هذه اللوحة لا

يخـرج عـن الإخبار التقريري المرتبط برصد صورة من صور الحياة، وتحـولها مـن حال إلى حال مغاير، إلا في جزئيتين: الأولى (تنشر في شـرفتها على خيوط النور والغناء)، والأخرى في رصده للوجه المقابل (تنـشر في شـرفتها على حبال الصمت والبكاء)، ولكن هذا الخروج الاسـتعاري، الـذي قـد يخرق مواضعة لغوية لا يقضي على النسق التقريـري للـوحة، ولا يؤدِّي إلى خلخلة هذا النمط إلى وجود توجه استعاري، له حضوره الفاعل المؤثر.

وفي إطار هذا النسق الإخباري الخاص بمراقبة الآخر، يمكن أن نجد لـدى أمـل دنقـل محاولة خاصة لتشكيل النموذج أو النمط، وهذا الـنموذج مـرتبط بالمرأة المهمشة الساقطة. ففي قصيدة رباب سوف يشعر المتلقي أن النص معني بتقديم وجهين متقابلين لصورة المرأة، الوجه الأول يتـشكل في حـدود العنوان الأساسي (رباب)، وفيه نجد النص معنـياً بتـشكيل نموذج أنثوي، يكون اختلافه وحضوره من الغياب والابتعاد عن التحقق الواقعي الفعلي. أما الوجه الآخر فإن الشاعر وضع لـه عـنواناً جانبـياً (فصل من قصة حب)، لكي يقدم الوجه المقابل للنموذج الأنثوي المرتبط بالتسليم والسقوط والتحقق.

ولكـن أمـل دنقـل في رصده للآخر، وفي محاولة تقديم صورة إخبارية عنه، لم يقف عند حدود الرصد الحيادي، كما رأينا عند حامد طاهـر، ذلك الرصد الذي يحاول الإفلات من تقديم وجهة النظر، وإنما يمكن الإمساك بوجهة نظره المرتبطة بالتعاطف مع هذا النموذج الأنثوي المعبر عن السقوط والتهميش، يقول أمل دنقل[21]:

حين التقينا: لم تسل من أنت
أو من أين؟
وقبلتني خلسة ونحن في المترو...

محاصرين... واقفين!
وقبلتني وأنا أخرج مفتاحي...
أمام غرفتي الفقيرة!
وقبلتني... حينما أغلقت الباب وراء ظهرها..
لامعة العينين

* * *

لا نهدها اليمامة التي تهم بانطلاقها
ولا انحسار الثوب فوق ساقها
هو الذي حاصرني في الجسد – الجزيرة
لكنه.. شيء بها... كأنه اليتم..
كأنه الفرار..

إن هذا التعاطف الذي تجلى في نهاية الاقتباس، ربما يكون مرتبطاً بتلك المزاوجة الخاصة في استخدام ضميري الغياب والتكلم، وهذه المزاوجة أوجدت بشكل ما ظهوراً لوجهه النظر، التي رصدت جانباً مهماً لتلك المرأة، الباحثة عن العطاء، وعن يد تكفكف غربتها الموحشة، ومن ثم وجدنا ذلك الانزواء أو ذلك التمسح، بالسارد الفعلي في النص.

ويبدو أن هذا التوجه الخاص بزاوية الرصد أو الرؤية، كان فاعلاً في رصد جزئيات بعيدة عن السمات الجمالية المعهودة، التي تشد الفرد العادي إلى هذه النماذج، بداية من طبيعة النهد، أو انحسار الثوب، ولكن السمات التي جعلت التعاطف موجوداً، جاءت مرتبطة بجزئيات خاصة وثيقة الصلة، بالغربة أو الفرار، من واقع جامد لا يلين.

إن حضور الذات من خلال ضمير التكلم، الذي قد يشير إلى وجهة النظر، كان سبباً مباشراً في وقوف الرصد التمثيلي للواقع أو الإخباري في شعر أمل دنقل، عند حدود معينة، لأن هذا الحضور يجعل النص الشعري موزعاً بين رصد الذات ورصد الآخر والتعبير عنه، ويتجلى هذا التوزع في قصائد عديدة لديه، منها (الموت في لوحات)، و(بكائية ليلية) إلى مازن (أبو غزالة)، والتي يقول فيها[22]:

وكان يبكي وطناً.. وكنت أبكي وطناً
نبكي إلى أن تنضب الأشعار
نسألها أين خطوط النار...

إن التأمل في نسق الإخبار التقريري، الذي قدمناه لدى شاعرين، وهما حامد طاهر وأمل دنقل، يشير إلى أن ذلك التقرير وقف عند حدود الرصد، ولم يصل إلى تشكيل النموذج أو النمط، الذي قد يكون كاشفاً عن كثيرين مشابهين له، وعلّلنا ذلك لدى حامد طاهر بمحاولته الإمساك بأكثر من خيط، يمكن أن يكون كاشفاً عن طبيعة المكان، كما ظهر في قصيدة (شارع نوال)، بالإضافة إلى الاستخدام المقصود لآليات فنية، وهذا القصد يفقدها العفوية. أما لدى أمل دنقل، فإن السبب يأتي نابعاً من الحضور الفعلي لصوت الذات، هذا الحضور يؤثر على تكوين النموذج، ويهشم تفاصيله..

ولكن تأمل شعر صلاح عبد الصبور، يمكن أن يشير إلى أن هذا المنحى الإخباري التقريري، أخذ ملامح أكثر تميزاً، يمكن أن نطلق عليها تشكيل النموذج الكاشف، وتشكيل النموذج وثيق الصلة بتغير زاوية النظر أو الرؤية من الاهتمام بالذات إلى الاهتمام بالآخر والوعي به، بوصفه وجوداً مهماً لا تتشكل ملامح الذات إلا من خلاله. فالقارئ لديوان صلاح عبد الصبور سيتوقف أمام قصائد عديدة تنتهج

هـذا المنحى مثل (الناس في بلادي)، و(شنق زهران)، و(موت فلاح)، و(مذكـرات رجـل مجهول)، وكلها قصائد تحاول الاهتمام بالآخر، والإخبار عنه بوصفه نموذجاً لقطيع عريض من البشر.

وصـلاح عبد الصبور في بنائه لنماذجه، يستخدم شكلين: الأول منهما يعـتمد علـى تقديم صورة إجمالية للبشر الذين ينتمي إليهم النموذج، وينتقـي بعد ذلك من هذا الشكل الإجمالي نموذجاً، يكون ملامحه الخاصة، يتجلى هذا الشكل أو هذا النسق في قصيدة (الناس في بلادي)[23] فبعد تقديم صورة إجمالية ينتقي منهم نموذجاً:

وعند باب قريتي
يجلس عم مصطفى
وهو يحب المصطفى
وهو يقضي ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجال واجمون
يحكي لهم حكاية... تجربة الحياة
حكاية تثير في النفوس لوعة العدم

وإذا كانـت القـرية نمـوذجاً لكل القرى المصرية، فإن (عم مـصطفى) نموذج لكثيرين مثله، ومن خلال النص القائم على نسق الإخـبار التقريري، تتشكل ملامح هذا النموذج من خلال المعرفة التي يقدمها للآخرين. ومع أن هذا النموذج يأتي مرتبطاً في الأساس بمحاولـة رصد الآخر، فإنه لم يأت بريئاً من حمل دلالات واضحة مـرتبطة بـصوت الـشاعر، وذلك من خلال الإشارة إلى السؤال الوجودي الذي أرق الشاعر، وتجلى لديه بأشكال مختلفة، من خلال كلمة (العدم) التي وردت في الاقتباس السابق أو من خلال السؤال الذي جاء على لسان النموذج:

ما غاية الإنسان من أتعابه؟ ما غاية الحياة؟

يا أيها الإله!!

إن هـــذا الـــسؤال الوجودي، يطل على لسان النموذج، ولكنه مـــرتبط بصوت الشاعر، فشعر صلاح عبد الصبور وأدبه - كما يقول محمـــد بدوي - يدعمان موقفاً إنسانياً، ينحو منحى الاحتفال بالمصير الإنساني، وعذابات الناس المختلفة)[23].

أما الشكل الأخير في تشكيل النموذج لدى صلاح عبد الصبور، فيرتـــبط بتخلـــصه مـــن المقدمة الإجمالية التي كانت تسبق دخوله إلى نمـــوذجه، فنراه يدخل إلى نموذجه مباشرة دون مقدمة إجمالية للانتقاء، كما في (شنق زهران) و(موت فلاح).

ففي (شنق زهران) حاول أن يقدم نموذجاً لهذا الفلاح الريفي، من خلال تقديم صورة إجمالية لا تقوم على التتابع السردي، وإنما تقوم على الاختـــيار الكاشف، فهو يستخدم الكلام السائد بين الناس في القرية، فهـــناك الكلمات العامية، والصور الدالة، على البيئة القروية، كل هذا في أسلوب تقريري خبري، لا يحاول التماس الاستعارة، وقد يكتفي في بعض الأحيان بالتشبيه البسيط، يقول صلاح عبد الصبور[24]:

كان زهران غلاماً

أمه سمراء.. والأب مولد

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

(دنشواي)

إن النسق الإخباري واضح في ذلك الاقتباس، من خلال الابتداء بالفعـــل (كان) التي تشكل نسقاً إخبارياً كاشفاً عن إضاءة جانب مهم من جوانب تكوين النموذج، حيث تظهر الأصول الخاصة الكاشفة من جهـــة الأم والأب أو الشريحة الاجتماعية. فتشكيل النموذج/زهران في هـــذا الـــنص وثيق الصلة بالواقع المحيط، الذي يقدمه في أنساق جمالية خاصة عن طريق رؤية المجموع لهذا النموذج، وارتباط حياقم بحياته، ثم الارتداد لتصوير التكوين الاجتماعي والتكوين النفسي، وهذا الإلحاح يجعلـــه (مـــن خلال صورة الحمامة على الصدغ، وصورة أبـــي زيد ســـلامة، والإشـــارة إلى الوشم على الذراع، يقترب من النمط، على النحو الذي نظر له لوكاتش)[25].

وفي (مـــوت فـــلاح) حاول صلاح عبد الصبور تشكيل نموذج، يمكن أن يكون رمزاً لكثيرين غيره، وذلك في قوله[26]:

لم يك يوماً مثلنا يستعجل الموت

لأنه كل صباح، كان يصنع الحياة في التراب

ولم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة

لأنه لا يجد الوقت

في السطور المقتبسة السابقة، تتجلى صفات ذلك النموذج، ذلك الفـــلاح البـــسيط الذي لم يشغله السؤال الوجودي، الذي كان يؤرق الشاعر من خلال إبداعه الشعري وكتاباته النثرية، والتي أشار فيها إلى تـــوزعه بين الإيمان والإنكار، فالجزئية الأولى التي لفتت نظر الشاعر، وكـــونت – في الوقت ذاته – سمة من سمات النموذج، تتمثل في تلك المـــصالحة الخاصة مع الذات، وذلك التسليم الخاص بعيداً عن السؤال (الوجـــودي) أو السؤال عن الموت، بوصفه تجلياً ملموساً، ويبرر النص ذلـــك التسليم بكونه شاهداً – من خلال عمله – على الميلاد والموت

كل يوم، ومن ثم لم يكن محتاجاً إلى الفلسفة التي تؤرق صاحبها.

والمستأمل للنماذج التي قدمها صلاح عبد الصبور، يدرك أن هذه النماذج تكتسب قيمتها من عاديتها ومن تشابهها مع الآخرين، وارتباطها بسماتهم، (والشاعر إذ يفعل ذلك فإنه يقوم بنفي الأسطورة، وإثبات الواقعي البسيط)[27]، الذي يعطي هذا العادي سمة النموذج.

إن هـذا التوجه الخاص الذي يعتمد على نسق الإخبار من خلال رصـد الواقعـي أو تمثيله، أثر على اللغة الشعرية، وجعلها تعتمد على التقريري والبسيط والواضح.

* التعويل على المشترك الإدراكي

إن قيمة التواصل بين الشاعر والمتلقي، كانت جزئية أساسية في ذلك السياق الحضاري، المرتبط بالعناية بالواقع، وبجزئيات هذا الواقع، فالشاعر كـان مهمـوماً، بالتواصل مع الجمهور، ومن ثم كان يلح على المشترك الإدراكـي، الذي يعرفه - في الوقت ذاته - المتلقي، ولذلك نجد الشاعر يلح على القريب المفهوم، فجاءت اللغة قريبة من التقريري البسيط.

وهذا المشترك الإدراكي لقربه من المتلقي، ينفتح من زاوية أخرى علـى الإنساني في مداه الرحب، وهذا المدى الإنساني هو الذي يجعلنا نقـف عـند جزئيات، لا تخرق نسقاً قد تمّ التعارف عليه، ومع ذلك نشعر بجمالها، وإذا توقف المتلقي أو الباحث ليبحث عن سبب الجمال، فلـن يجد إلا قدرة الشاعر على اصطياد صورة شعرية وثيقة الصلة به، وبالمتلقي، وبالإنساني عموماً، فحين يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته (الأميرة والفتى الذي يكلم المساء)[28]:

أعرفها، وأعرفه

تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ

وذلك الذي على إبائه اتكأ
يجاهد الحنين يوقفه
كان الحنين يجرفه
فهو أنا وأنت، والذين يحفرون تحت حائط سميك
لتصبح الحياة عش حب
به رغيف واحد، وطفلة ضحوك

سنجد أن الجزء المقتبس السابق يخلق داخل المتلقي نوعاً من الإحساس بالجمال، ولكن تبرير هذا الجمال يظل بعيداً بعض الشيء، لأن النص لا يبني وجوده على خرق مواضعة لغوية، أو استعارات لافتة للنظر، وإنما النص يبني اختلافه من ارتباطه بالآخرين، خاصة إذا استحضرنا السياق الحضاري، الذي يشير إلى مد اشتراكي معين يظهر من السطور الشعرية، واستحضرنا – أيضاً – طبيعة النص بشكله الإجمالي، انطلاقاً من حركة المعنى، التي تنطلق من تصور يرى أن الكتابة يمكن أن تكون فاعلة في خلخلة النسق الطبيعي للطبقات. وتلح قيمة التوحد والمشاركة في النص المقتبس السابق على جزئيات مهمة، منها حاجة الإنسان – الشاعر وآخرين بالضرورة – إلى الحب وإلى الخبز، وهذه الحاجة وثيقة الصلة بجزئيات أخرى مرتبطة بالصراع الطبقي، الذي كان حائطاً سميكاً، يحاول الشاعر وآخرون ينضوون تحت شريحته الاجتماعية، إزالته، لكي تتحقق المساواة.

فالشاعر – هنا – يستند إلى جزئيات وثيقة الصلة بالمتلقي، ووثيقة الصلة بالإنساني في تجليه الرحب، منها الحب، والخبز، ومنها – أخيراً – طبيعة الإنسان التي لا تقف ساكنة أمام واقعها الذي وجدت فيه، وإنما هي في صراع دائم، للوصول إلى نموذج متخيل.

ويمكن أن يكون شعر حجازي علامة بارزة على ذلك المنحى الخاص، الذي يلح – من خلال عنايته بالإنساني – على جزئيات مرتبطة بالاهتمام

المشترك بينه وبين المتلقي، فتتشكل هناك حالة من الوحدة، والإحساس بطبيعة التجربة التي يمر بها الشاعر ويعانيها، يتجلى ذلك في قصائد عديدة، خاصة في ديوانه الأول (مدينة بلا قلب)، الذي يقدم شعرية فطرية، تعتمد على التدفق الفطري للموهبة، ففي قصيدته (إلى اللقاء) يقول[29]:

يا ويله من ليله فضاء

ويوم عطلته

خال من اللقاء

يا ويله من لم يحب

كل الزمان حول قلبه شتاء

فإذا تأملنا ذلك الجزء المقتبس، سنشعر أنه يرتبط أساساً بالاهتمام بجزئية إنسانية مررنا بها جميعاً، وهي جزئية الانعتاق من الحب، وما يولده ذلك الانعتاق من فراغ وثيق الصلة بالشتاء والإحساس بالصقيع والثلوج، في مقابل الصيف، وما يحققه من ذوبان لهذه الثلوج، واحتدام للعاطفة. والنص يلح في بدايته على الخوف من النهاية والفراق، وكلمات الوداع، وهي تشكل منحى قريباً من المنحى الذي أشرنا إليه سابقاً، فكأن المساء والفراق وألفاظ الوداع، تخرج السارد الفعلي في النص من توحده بالكمال، الذي يتولد من الارتباط بالآخر المغاير.

إن الإلحاح على جزئيات وثيقة الصلة بالمشترك الإدراكي، له دور فاعل في وجود لغة خاصة تهتم بالتقرير والوضوح وبالاقتراب من المتلقي من جانب، ومن جانب آخر تتيح للمتلقي الارتباط بالنص الشعري، وتجعله يحقق التواصل المنشود.

وربما يكون حامد طاهر أكثر الشعراء موضوع الدراسة اقتراباً من حجازي في ذلك المنحى الخاص، الذي يعنى بالوقوف عند جزئيات وثيقة الصلة بالمشترك الإدراكي، أو بالوعي المشترك بينه وبين المتلقي.

والعناية بالوعي المشترك لدى حامد طاهر لا تأخذ منطقاً كلياً في التعامل مع الوعي المشترك الذي يربطه بالإنساني في مداه الرحب، كما رأينا عند حجازي، في توقفه عند حاجات إنسانية للإنسان مثل الحب والخبز، وتطلعه إلى سلطة نموذج متخيل، انطلاقاً من إيمانه بقدرة الكتابة على التغيير، وإنما نجدها لديه مرتبطة بمحاولة تقريب شعوره وإحساسه، اللذين يستعصيان على التعبير والإمساك، فحين يقول في قصيدته (المساء الذي ألعنه)[30]، في رثاء أمه:

لا الدمع فاض حين لفني النبأ

ولا التوت في الحلق لسعة الظمأ

وإنما وجدت كل شاهق أمام ناظري ينكفئ

يشعر المتلقي أن الاتكاء على الوعي المشترك يرتبط أساساً بمحاولة تقريب إحساسه وشعوره بلحظة الفقد إلى المتلقي، فشعوره لم يكن شبيهاً بالمتوقع في ذلك المجال، فهو لم يفض دمعه غزيراً، حين عرف نبأ الموت، ولا التوت بحلقه لسعة الظمأ، وهذا الإحساس الخاص المباين عن توجه الآخرين حين يمرون بهذا الموقف كان بحاجة ماسة لتقريبه إلى المتلقي، ومن ثم كان لجوء الشاعر إلى جزئية لصيقة بوجهة نظر الطفل أو الفتى، وبوعيه الخاص في ذلك الوقت، الذي يرى أباه وأمه شيئين كبيرين وعاليين في الوقت ذاته، فالأب والأم - من وجهة نظر الطفل - يمثلان إطاراً حامياً له، وسماعه لهذا النبأ، يمثل خلخلة للمتعارف عليه في وعيه، ومن ثم فالسطر الأخير وثيق الصلة بكل طفل يفقد أباه أو أمه، لأنه يتخيل أن الموت لن يحترم هذا البناء الشامخ.

ويتكرر هذا التوجه الخاص في شعر حامد طاهر، المرتبط بالإلحاح على المتعارف، لتقريب إحساس يستعصي على الإمساك أو على التعبير، في قوله في قصيدته (باريس)[31]:

تناول البسبور من يدي
قلبه على عجل
أومأ إلى أن أمر
أحسست أنني تركت مصر
ولست أدري كيف غامت الصور
ولم أعد أذكر غير رعشة الأسماك في الشباك
عندما تغادر النهر

فالقصيدة ترصد إحساساً خاصاً، يرتبط بلحظة الاغتراب، وما يشيعه في النفس الإنسانية من أحاسيس متباينة، التي تستحضر صوراً مختلفة في اللحظة ذاتها، ولكن اختيار الصورة التي تشكلت من خلال السطرين الأخيرين اختيار مقصود، لتقريب طبيعة الإحساس الذي يمر به السارد الفعلي في النص إلى المتلقي، والشاعر هنا يتكئ على صورة واضحة لدى المتلقي، ولها رصيد قوي في الشعور الجمعي، فهي صورة ترتبط بالموت أو بالإحساس بالموت، الذي بدأ يشعر به، لأنه ترك وطنه، الذي كان فيه آمناً، مثلما كان السمك آمناً في الماء، الذي يمثل موطنه الطبيعي الذي يمنحه الحياة.

الاهتمام باليومي

ربما كان الاهتمام باليومي جزئية أساسية، وشكلاً أساسياً لإثبات تحول الوعي من الداخل إلى الخارج، لأن رصد اليومي يجعل الذات تدرك أنه لا وجود لها خارق السياق العام. وقد تجاوب مع هذا المنحى من الاهتمام باليومي، وجود نسق تقريري، يمكن للمتلقي أن يلمحه بسهولة، لأن الإلحاح على اليومي جاء مرتبطاً باستخدام لغة تقترب من لغة الناس، وفي سبيل تحقيق ذلك، نجد الشاعر يكون قصيدته من

كلمـــات تجـــري على ألسنة الناس وتعبيرات دارجة، ويلجأ إلى اللغة التقريرية بحيث تخلو القصيدة من الصور والاستعارات اللافتة للنظر.

ويعتـــبر صلاح عبد الصبور أول شاعر عربـــي دخل بالقصيدة العـــربية هذا المنحى الخاص، يتجلى ذلك في قصيدة الحزن، التي كانت مثار جدل بين النقاد، حيث يقول[32]:

يا صاحبـــي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبـــي قروش
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها صديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

ففي الجزء المقتبس السابق، سنجد أن هناك إلحاحاً على (اليومي) و(المعيش)، والنص في إلحاحه على اليومي والمعيش، لا يقف عند الذاتي الـــضيق، وإنما يحاول الخروج إلى (ما هو إنساني عام، أي جعل ما هو

مألــوف محلياً حاملاً لرؤية فكرية وإنسانية كبيرة، من خلال اشتراكه الإنساني الكلي، مع ما هو عالمي)[33].

وحــتى يتسنى لنا أن ندرك أن هذا الإصرار على تصوير (اليومي) يــرتبط بفكــرة إنسانية وبسؤال وجودي، يمكن أن نقف عند حدود الجــزء المقتــبس السابق، ونحاول تحليله. فالنص يبدأ من خلال الجملة التقريــرية (يا صاحبــي إني حزين)، ويرتبط بها (طلع الصباح ولم ينر وجهــي الصباح). وهنا إشارة إلى أن الحزن ميراث وإحساس داخلي، والسطران الأول والثاني يقعان في دائرة المشهدية الخاصة. وتأتي السطور الــشعرية التالــية من الحركة الفعلية للسارد مرتبطة في الأساس بالفعل لــدى كــل توجه في بداية كل سطر شعري (خرجت – غمست – رجعت – شربت – رتقت – لعبت – ضحكت) وتكرار هذه الأفعال في بدايــة كــل سطر شعري يشير إلى نوع من الحركة، وإلى نوع من التــتابع والتعاقب السردي، فهذه القصيدة (تحاول ما أمكنها الاستغناء بالحكايــة عن توليد الاستعارات، وأنواع المجاز الأخرى، ثمة دخول في مغامــرة التخلــي عن العناصر التي شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقي، مضافاً إليه بعض عناصر السرد)[34].

ويمثل كل فعل من هذه الأفعال بداية حركة أو توجه من السارد، وذلــك حــتى يستطيع التغلب على هذا الحزن، فالخروج في الأساس مــرتبط بالــبحث عــن الرزق، ويأتي السطر التالي من خلال الفعل (غمــست) في مــاء القناعة خبز أيامي الكفاف، ليشير إلى حالة من حالات الرضا الجزئي، التي تتماس مع فعل الرجوع بالقروش القليلة.

إن الحــركات التالــية تتأثر – بالضرورة – بنهاية رحلة الرزق المــرتبطة بالقــروش القليلة، التي حصل عليها، من خلال فعل شرب

الشاي، ورتق النعل، وتبدأ فكرة الإلحاح على اليومي في أخذ ملامحها، من خلال إكمال عناصر المشهد الصوري، بلعب النرد، والارتباط بالجو الحياتي المعيش، القائم على الحوار ومراقبة الآخر.

إن النص يمثل سيرة ذاتية للكائن العادي، ومن ثم سنجد ذلك الاحتفال باليومي بداية من اللجوء إلى لحظة البداية، التي تمثل لحظة النهاية في الوقت ذاته، والمرتبطة بالصباح ومروراً بالإلحاح إلى أن أثر الليل المرتبط بالحزن ما زال مسيطراً، بالرغم من حضور النهار، ومن ثم تتوالى الحركات بداية من فعل الخروج والرضا بالمتاح، ويتجاوب مع العناية باليومي الإلحاح في بعض الأحيان على التفاصيل التي يمكن تجاهلها في أحيان أخرى، لكن الالتفات إليها يكون مهماً، لإضافة دلالات ضرورية، يتجلى ذلك حين نتأمل السطور الشعرية التي مثل كل سطر فيها توجهاً حركياً خاصاً، والسطور الأخرى التي تمددت بنائياً، وهي لم تتحقق إلا في جزئيتين: الأولى (ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق – قل ساعة أو ساعتين – قل عشرة أو عشرتين)، والأخرى (وضحكت من أسطورة حمقاء رددها صديق – ودموع شحاذ صفيق)، فالعناية بالتفاصيل من خلال هذا التمدد التركيبي، لا تأتي عارية من الدلالة، فالجزئية الأولى تحمل نسقاً يومياً متتالياً يبدأ من لحظة البداية التي تفتح باب الحزن المنتظر والمنتظر، والجزئية الأخرى تضعنا وجهاً لوجه مع خيار الشاعر الذي يحتفي بالذاتي والموضوعي في آن.

إن الاقتباس السابق يغلق فضاء الرحلة اليومي من خلال (وأتى المساء – في غرفتي دلف المساء – والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير)، وكأن الحركات المتوالية النهارية والتي تحاول استنطاق اليومي، وإدخاله في شبكة علاقات سردية، كلها كانت محاولات لوضع قشرة

رهـيفة على جرح التوحد مع الذات أو العودة إلى الذات مع المساء، وكـأن هـذه الحركات المتوالية كانت محاولة للاندماج، حتى يخفت الإحساس بالحزن قليلاً.

القصيدة – في الجزء المقتبس السابق – لم تفصح عن سبب الحزن، الـذي يـأتي من مواجهة الذات ليلاً، ولكن الوقوف عند قوله (حزن ضرير)، وقراءة النص كياناً كاملاً، سوف يشيران إلى أن الحزن مرتبط في الأسـاس بسؤال وجودي، ذلك السؤال الذي أرق الشاعر، وظهر متجلـياً في قـصائد عديدة، مثل مقارنته بين تشتته، وبين يقين الفلاح البسيط في (موت فلاح). ويشير صلاح عبد الصبور إلى شيء شبيه من هـذا التفسير حين قال في كتابه حياتي في الشعر (كنت أريد أن أقدم صورة لحياة تافهة تنطلق في الصباح وراء فتات العيش، وتقضي أصيلها في ممارسـة الـسخف، والابتعاد عن جوهر الحياة، كل ذلك مقدمة لأحزان الليل، التي لا يستطيع الإنسان في وحدته أن يهرب منها)[35].

فالعناية باليومي في شعر صلاح عبد الصبور – وإن تجاوب معها ظهـور نسق تقريري يرتبط باستخدام اللغة – لم يكن توجهاً مقصوداً لذاتـه، وإنما كان المقصود منه، محاولة بناء نسق يومي نهاري للاستقواء أمام الليل ووحدته، وأمام الأسئلة الوجودية.

مع حامد طاهر، تأتي قصيدة اليومي لترتبط بإشكالية أخرى بعيدة عـن السؤال الوجودي، الذي وجدنا صداه واضحاً لدى صلاح عبد الصبور، فاليومي لديه ينحو منحى الآلية المرتبطة بموظف صغير طحنته الظروف الخاصة، والآلية لديه شكلت ما يمكن أن نسميه البناء الدائري للـنص الـشعري، حـيث تكون نقطة البداية هي نقطة النهاية، وبين النقطتين ترصد القصيدة ما يمر به السارد في رحلة السعي النهارية، من تجـارب، قـد تكون إشكاليات عاطفية وإشكاليات حضارية مرتبطة

بالتكوين الاجتماعي والثقافي. يتجلى ذلك حين نعاين قصيدة (السابعة دائماً) التي يقول فيها[36]:

يدق (المنبه) في السابعة
فأفتح عيني من حلم ليل ثقيل
وأسحب من تحت بابـي الجريدة
فتمسحها نظرة خاطفة
يحدثني الحظ عن صفقة رابحة
وأني أوفق في جانب العاطفة
ولكنني أحمد الله
حين أشد قميصي فألقاه
لم تتسخ بعد ياقته الناصعة

إن رصد اليومي يبدأ من لحظة الصحو المرتبط بصوت المنبه، الذي يشير إلى يوم جديد، شبيه بالسابق، واللاحق، لأن وجود رد الفعل من جانب السارد الفعلي في النص يأتي بشكل يومي متوال، وكأنه أصبح عادة من خلال تكرار الأفعال ذاتها بشكل يومي. وتأتي الأفعال (أفتح – أسحب – تمسحها – يحدثني) لتشير إلى توجه خاص مرتبط بالسارد الفعلي في النص، فحين يقول (فأفتح عيني من حلم ليل ثقيل)، سنجد أن المتلقي سيدرك أن هناك حالين يمر بهما السارد، بحيث يغدو النهار في الأولى معادل المعاناة، وبداية للسعي، وبداية للنزف الذي يعانيه كل يوم، بينما تأتي الأخرى مرتبطة بالليل، الذي يصبح معادل عودة إلى الذات، ومعادل ارتباط بالحلم، نظراً لجفاف الحياة النهارية. وهذه العودة إلى الذات ليست مرتبطة بسؤال وجودي، كما رأينا عند صلاح عبد الصبور، وإنما هي مرتبطة بمعاينة الأحلام والاقتراب منها، وقياس مدى المتحقق منها، بعد محاولة السعي النهارية، وإن كان الوصف الذي

قدمه النص الشعري للحلم (ثقيل)، يشير إلى أن الاقتراب من الأحلام، التي تشكل سلطة نموذج متخيل لم يتحقق.

وهذا الفهم ربما يجعلنا ننظر إلى الأفعال التي تتوالى بعد ذلك نظرة خاصـــة، فالارتباط بالجريدة ليس مرتبطاً بمعاينة الواقع بشكل إجمالي، وإنمـــا مرتبط بمعاينة جزئية وثيقة الصلة بالفردية، حيث ترتبط بالسارد الفعلي للنص، فمعاينة الحظ في الجريدة، والتركيز عليه، كأنه فعلي آلي، يـــشير إلى تكوين خاص، يرتبط بالبعد عن التحقق المنتظر، فالارتباط بالحظ يشير إلى نمط من الشخصيات لا تنتهج الفعل أو الإقدام سلوكاً للتغيير، وإنما تنتهج الانتظار فعلاً لتغيير واقعها الفردي.

والـــتمدد التركيبـــــي في النص الشعري، لا يقف عند حدود تكوين البطل أو السارد الفعلي في النص الذي يشير إلى طبيعة تركن إلى الـــسكون والانتظار، وإنما تأخذ مدى أوسع، من خلال الإلحاح على جـــزئيات وثـــيقة الـــصلة بطبيعة اليومي لديه، ووثيقة الصلة بالتشظي النهاري الذي يعانيه، ومن ثم فالإلماح إلى الصفقة الرابحة، وإلى التوفيق في جانب العاطفة من بين اختيارات عديدة قد تكون متاحة، يشير إلى وضع السارد الفعلي في النص في سياقين فاعلين في تكوين يومياته، فهو ينتظر الصفقة الرابحة، التي تشير إلى وضعه في حالة اقتصادية معينة، وهو ينتظـــر- أيـــضاً - التوفيق في جانب العاطفة، وهما جزئيتان تشكلان سلطة نموذج متخيل، يرتبط بالحلم، وينأى عن التحقيق.

والإشارة إلى كونهما منطلقين يشكلان سلطة نموذج متخيل، قد تكـــون مهمـــة، لفهم (الحمد) الذي يأتي بعد معاينة القميص الذي لم تتـــسخ ياقته، فهذا الحمد يرتبط بالواقعي الذي يحاول تغييره، فنصاعة ياقة قميصه، هي التي ستمنحه الفرصة لمعاينة اليومي، الذي يمثل مرحلة سعي، ومحاولة للاقتراب.

ومع بداية المقطع الثاني، سوف تبدأ الإشكاليات التي تواجه الفرد البسيط، أو السارد الفعلي في النص في التشكل، تلك الإشكاليات التي أبـــرق عنها في المقطع الأول بشكل إجمالي. ففي المقطع الثاني، سوف تبدأ ملامح النسق التكويني الفاعل، في تشكيل مرحلة السعي النهارية:

أجيء المحطة.. أحشر نفسي بين الزحام
أدافع رائحة الواقفين،
أفكر كيف تسير بنا المركبة
وحين تلوح.. أهب بكل اندفاعي منتزعاً مقعداً
وبينا أعالج أنفاسي المجهدة
أشاهد جارتي الجامعية تصعد، هادئة وادعة
على صدرها تستريح الكتب
وفي شعرها وردة يانعة
أسارع أمنحها مقعدي
لتمنحني بسمة رائعة

تـــبدأ عملية السعي النهاري من خلال دخول السارد إلى نسق شبيه بالآخرين، من خلال مجموعة أفعال متوالية (أجئ - أحشر - أدافـــع)، وكلها أفعال تشير إلى المجهود الجسدي، وتشير إلى المعاناة التي يمر بها كل يوم، ولكن حركة المعنى لا تكتفي بالإشارة إلى هذا المجهود الجسدي، وإنما تدخل بنا إلى جزئية مهمة، يمكن أن تشير إلى غـــربة حضارية، وتشير إلى نسق ثقافي واجتماعي خاص، من خلال قوله (أفكر كيف تسير بنا المركبة)، وهو سؤال ربما يلجأ إليه أناس يـــشعرون بمعاناة ذاتية أمام الآلة، وقد طور حامد طاهر هذا التوجه الـــذي يشير إلى غربة حضارية أمام الاختراعات الحديثة في ديوانه (قصائد عصرية)[37].

إن الإشـــارة إلى جزئيتي المعاناة الجسدية والذهنية مهمة، بالإضافة إلى جـــزئية الصراع مع الآخرين من خلال فعلي (أهب – أنتزع) لأن الشعور بحجم المعاناة سوف يكون دالاً على جزئية مهمة من جزئيات هـــذا التـــشظي اليومي، والاندحار تجاهه، وهي جزئية العلاقة بالآخر المغاير، بعد أن ألمح إليها بشكل عام في المقطع الأول.

فحجـــم المعانـــاة الناتجة عن التعب الجسدي والذهني والصراع، ســـوف يشير – بالضرورة – إلى تغير في قسمات الوجه والهيئة، وهذه الـــصورة ســـوف تتباين مع صورة الآخر المغاير، وصورة هذا الآخر الأنـــثوي، التي تتشكل من خلال الألفاظ (هادئة – وادعة – والوردة اليانعة). فهذا التباين يشير إلى أن هذا السعي النهاري لم يكن إلا محاولة للاكـــتمال والتوحد بالآخر، لأن منح المقعد له بهذه الصورة المبنية على السرعة، ينم على حاجة شديدة لإيجاد مساحات خاصة للتوحد، يحاول الـــشاعر من خلالها أن يتغلب على حاجته إلى هذا التوحد، ولو كان هـــذا التوحد ماثلاً عند حدود البسمة الرائعة، التي تقلل – ولو بشكل جزئي – من حدة اغترابه.

إن الـــنص الشعري في المقطع الثاني يدخل بنا إلى الجزئية الأولى، الـــتي كانت سبباً في اندحار السارد الفعلي وتشتته وتشظيه، وتتشكل ملامحها من خلال الغربة الحضارية، المرتبطة بالحاجة إلى التوحد بالآخر.

والنص الشعري، لا يقف عند حدود هذه الجزئية، بل يدخل بنا مـــن خـــلال المقطع الثالث إلى جزئية أخرى، مرتبطة بطبيعة الموظف الصغير، الذي يؤدِّي عمله بآلية، انطلاقاً من موت أحلامه، وانعتاقه من ارتباطه بالقادم وانتظاره:

وفي (المصلحة)

أعيش بكفي وعيني بين الدفاتر

ليس لهم غير هذا... لدى
مئات المطارق تهوى على كل حلم جميل
ويخنقني أن ديني ثقيل
خطاب أبــي عن ضرورة إرسال بعض النقود
حذائي الجديد يؤجل للمرة الرابعة.

إن الدخول بشكل مباشر إلى العمل، وإلى رصد آليات وجزئيات هــذا العمل، يشير إلى شيئين مهمين: أولاهما أن الشاعر في بنائه لنصه الــشعري، الــذي ينستهج آلية سردية تحاول الابتعاد عن الاستعاري اللافت، لا يقدم سرداً متنامياً في خط تصاعدي، وإنما ينتقي الجزئيات الفاعلــة، التي أوجدت ذلك التشتت، وكانت الجزئية الأولى ماثلة في الغــربة الحــضارية المشفوعة بالحاجة إلى التوحد بالآخر، وأخراهما أن جزئية التوحد الجزئي التي رأينا صدى له في نهاية المقطع الثاني، لم تقض تماماً على هذا الاندحار وإن ساهمت في تقليل حدة الشعور به.

وفي المقطع الثالث، تبرق جزئية جديدة وأصيلة، ووثيقة الارتباط باليومي على اختلاف هيئاته وأشكاله، وهي جزئية الآلية، وهي تتجلى في قــوله (ليس لهم غير هذا لدى) وهذا يشير إلى موظف يؤدِّي عمله بشكل آلي، لأن هذا السارد فقد ارتباطه بالمتخيل والانتظار، من خلال مــوت الأحلام والآمال، وثمة صور جزئية أسهمت في تكبيل الشعور بقــيمة الأحلام والمتخيل، من خلال الإلماح إلى الدين الثقيل، وخطاب الأب الذي يشير إلى الحاجة، والحذاء الجديد الذي يؤجل للمرة الرابعة.

إن تأمــل المقطعــين الثاني والثالث، سوف يشير إلى إشكاليتين أساسيتين أسهمتا بشكل أساسي في ميلاد اليومي على هذا النحو لدى حامد طاهر، ومن خلال الغربة الحضارية المشفوعة بالحاجة إلى التوحد بالآخــر المغاير، ومن خلال الآلية المرتبطة بالموظف الصغير، الذي فقد

المتعلق بآماله، وهذه صورة بشكلها الإجمالي ترتبط بالإحباط والاندحار، أمام واقع لا يرحم، ومن ثم كانت هناك حاجة ملحة، لهدهدة الشعور بالإحباط واليأس، ولهذا نجد حركة المعنى تتجه اتجاهاً خاصاً، قد يبدو للوهلة الأولى بعيداً عن ذلك الرصد اليومي والحياتي المرتبط بالسارد، ولكن تأمل هذا المقطع الشعري، سوف يشير إلى أنه توجه نابع من حركة المعنى، المرتبطة بالبحث عن توجه يهدهد هذا الشعور بالاندحار، ويعطيه القدرة على الاستمرار مع وجود الألم اليومي:

أحبك يا قاهرة

أحبك شوارعك الواسعة

أحب ميادينك الفاخرة

مقاهيك نسوتك الفاتنات

يضيقن خطواتهن، ويفهق منهن أغلى العطور

أحبك.. ولكن رأس يدور

إن الوقوف أمام هذا المقطع سوف يشير إلى تحول في زاوية الرصد، فإذا كان السارد الفعلي في المقاطع السابقة، يرصد اليومي وهو داخل فيه، فإنه في ذلك المقطع يرصد اليومي بزاوية ووجهة نظر المراقب، التي تشير إلى الشوارع الواسعة والميادين الفاخرة، والمقاهي، والنساء الفاتنات، فهذه المراقبة – ولو من بعيد – تقلل إلى حدّ ما الإحساس بالاندحار والتشظي، وتثبت له أن التواصل سيظل حاضراً ومشروعاً، ولو عن طريق المراقبة، التي يمكن أن تكون بداية لنسق المشاركة.

ويأتي المقطع الأخير، بعد أن قدمت حركة المعنى، إشكاليتين أساسيتين تمارسان وجودهما في تشكيل اليومي، بالإضافة إلى محاولة الهدهدة عن طريق المراقبة، لكي يغلق الدائرة اليومية، من خلال قدوم الليل، لتبدأ مرحلة جديدة مرتبطة بمعاينة الذات والأحلام:

مع الليل...
تأوي خطاي إلى الحجرة القابعة
عشائي خبز وجبن
وبعض الفواكه... آكلها قارئاً في كتاب عن الحب
أو عن مغامرة ضائعة
يغالبني النوم
تضبط كفي المنبه
للساعة السابعة

إن إغلاق الدائرة يأتي مع قدوم الليل، الذي يكون له تأثير خاص على السارد، وعلى بداية اختفاء حدة الصراع، التي رأيناها واضحة في نسق السعي النهاري، مما يشي بوجود حالة من التوحد بالليل، الذي يفتح التوحد مع الذات، وإذا كان المد في كلمة (خطاي) يوحي بشدة الصراع النهاري، فإن المتلقي يشعر بنوع من المصالحة بين السارد وذاته، ونوع من الرضا، بالرغم من الجزئيات البسيطة التي ذكرت مثل الخبز والجبن والفاكهة، وكأن التوحد بالذات، وبعالمها المملوء بالأحلام، كون سياجاً حامياً له من الالتحام بالواقع اليومي السابق، الذي يتجدّد كل صباح.

وفي قصيدة (الطريق إلى السيدة) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي[38]، يتجلى اليومي بشكل مغاير عن النسقين السابقين، لدى صلاح عبد الصبور، وحامد طاهر، فاليومي لديه يرتبط بحدّة المفارقة بين وعي معرفي فطري يرتبط بعالم القرية، ووعي تجريبي يرتبط بالمدينة، وقد تتشكل هذه المفارقة في إطار ثنائية أخرى ترتبط بالمثال والواقع، فالنص يشير إلى غربة حضارية خاصة، فالسارد قادم من الريف ومملوء بأسس وخلفية معرفية تحفظ له هدوءه واتزانه، ولكن

وجـــوده في المديـــنة خلخل هذه الأسس، وتلك القيم، ومن ثم اختفى الهدوء والاتزان، مما يجعل المتلقي يشعر بهذا الضياع:

يا عم

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

أيمن قليلاً ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إليَّ!

إن ملامـــح الــضياع نابعـــة من عدم المعرفة، ولذلك كان لجوء السارد الفعلي إلى السؤال مبرراً، وارتباط السؤال بالنداء (يا عم)، يشير إلى نـــسق تكويني يرتبط بالريف، وتكرار السؤال على هذا النحو غير المـــتوازي، يشير إلى حالة خاصة يمر بها السارد، فهي تشير في الصورة الأولى للسؤال إلى عدم المعرفة بشكل إجمالي، داخل هذا الواقع الجديد، بيـــنما في الصورة الأخرى من السؤال فتشير إلى عدم المعرفة في شكلها الخاص، وهذا التوجه الثنائي يعمق الإحساس بالضياع. وتأمل الإجابة بهذا الشكل الحيادي، الذي لا يحتوي على أي نوع من أنواع التعاطف مـــع الغـــريب، يـــشير إلى أولى سمات المدينة وطبيعة أهلها التي ترتبط بالإجابـــة عـــن المطلوب دون زيادة، أو دون إبداء أي نوع من أنواع التعاطف، وترتبط – أيضاً – باهتمام أهلها بأنفسهم، فليس هناك شيء له قيمة من وجهة نظرهم خارج حدود ذواتهم، ويتجلى ذلك واضحاً بعـــد الإجابة عن السؤال بشكل حيادي، في قوله (قال و لم ينظر إليَّ)، وكأن السارد الغريب، كان بحاجة إلى من يعي أعماق حالته الخاصة.

إن عـــدم المعـــرفة بشكلها الإجمالي وشكلها الخاص، اللذين يولدان ويعمقان الإحساس بالضياع، بالإضافة إلى الإجابة الحيادية، الـــتي لم تشر إلى تعاطف، ولدت في الجزء التالي من النص نوعاً من

الغنائية البائسة، التي تفتح أمام المتلقي الباب للشعور باليومي وتجلياته الخاصة، وأسبابه:

وسرت، يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة
للسيدة
بلا نقود جائع حتى العياء
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في الطريق
حتى الرثاء.

وملامح الغنائية البائسة، المرتبطة بالأنين المكتوم، يمكن استبيان وجودها من خلال التوقف عند أصوات معينة كررت بشكل لافت مثل اللام والراء والنون، وكلها أصوات تشحن النص بالجو الغنائي الحزين بالإضافة إلى القافية الساكنة، التي يمكن للمتلقي أن يلمح وجودها البارز على مدار النص في شكله الإجمالي، فهذه القافية تشعر المتلقي أن هناك انهزاماً ما، وأن هناك واقعاً أقوى وجوداً وأكبر سلطة، يمارس تأثيراً على السارد الفعلي، فيقف عند حدود التقييد غير قادر على النفاذ أو الحوار.

وتأمل المقطع دلالياً يمكن أن يكشف عن مجموعة صور جزئية، بداية من (رقرقة الآه الحزينة)، ومروراً بقوله (أجر ساقي المجهدة)، التي تضع التعب الجسدي في بؤرة التركيز، وانتهاء بصورته المهمة في ذلك السياق والتي تجعل لانشطاره أو لضياعه وقعاً خاصاً، في قوله (بلا نقود جائع حتى العياء)، وهي صورة إجمالاً تغلق كل منافذ الخروج من ذلك الواقع المظلم، وتقديم (بلا نقود)، له دلالة خاصة، لأن وجود النقود

ربما يهشم قيمة الجوع التي جاءت تالية، وفقدان الرفيق له دور فاعل في ذلـك الـسياق، لأن وجـوده ربما يقلل حدة الإحساس بتلك الحالة الخاصة.

إن تقديم هذه الصورة الجزئية، والمرتبطة بالسارد الفعلي في النص، له دوره الفاعل بوصفه مقدمة تفصيلية وكاشفة عن الصورة الصادمة، التي سوف ينتهي إليها المقطع دلالياً في نهاية المقطع، وهي صورة الطفل الذي رمته الخاطئة، و لم يعره الناس أي اهتمام.

والصورة حين نتأملها في شكلها الإجمالي، سوف تشير إلى مفارقة حـادة، وشـعر أحمد عبد المعطي حجازي بشكل إجمالي، وثيق الصلة ببـناء المفارقة، التي تلح على وتر إنساني له وجيبه الخاص، (انطلاقاً من أن الـشاعر – على حدّ تعبير روبرت وارين – يختبر رؤيته بإحالتها أو إرجاعها إلى نيران المفارقة، آملاً من خلال ذلك في أن تطهر أو تهذب النيران هذه الرؤية)[36].

فالـصورة الـتي قدمت للسارد بداية من الصور الجزئية، وانتهاء بالـصورة الـصادمة التي تشكل محور المفارقة، صورة – بالضرورة – تـستوجب التعاطف، ولكن رد الفعل المرتبط بالمدينة – أو أهل المدينة علـى نحـو أوضح – يشير إلى نسق مباين للتوجه المتوقع من السارد الفعلي في النص، فهو ينتمي إلى معرفة فطرية، وأهل المدينة ينتمون إلى نـسق انعزالي، لا يهتم الفرد منهم، بما هو خارج ذاته، فالمفارقة تتولد بين المتوقع، والواقع الحقيقي.

والمفارقـة الحادة بين المتوقع من سارد ينتمي إلى نسق معرفي فطري، وبين الحادث بالفعل، تمارس دورها في استمرار هذا النسق الخـاص بالغنائـية البائـسة، التي تتشكل في إطار جزئيات وثيقة الصلة باليومي:

إلى رفاق السيدة
أجو ساقي المجهدة
والنور حولي في فرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من الضياء
(حاني الجلاء)
وبعض ريح هين، بدء خريف
تزيح ذيل عقصة مغيمة
مهومة
على كتف
من العقيق والصدف
هفهف الثوب الشفيف
وفارس شد قواماً فارعاً كالمنتصر
ذراعه يرتاح في ذراع أنثى كالقمر
وفي ذراعي سلة فيها ثياب

إن تكرار السطور الشعرية في بداية المقطع الثالث، دليل على استمرار الحالة التي أشرنا إليها سابقاً، والتي ترتبط بالضياع والغربة، المشفوعين، بمواجهة نسق معرفي مغاير، عن تكوينه الخاص، ووجود هذه الحالة، واستمرار وجودها الفاعل، يشير إلى عمق التباين بين هذه الحالة التي يمر بها السارد وبين الأفق المحيط، الذي يتشكل في أنساق متجاوبة، من خلال صور جزئية، مثل النور بألوانه العديدة، الذي يشكل قوس قزح، وحاني الجلاء، وكلها صور يتحدد إطارها الدلالي، إذا استحضرنا صورة السارد السابقة.

ولكن التأمل يشير إلى تغير في زاوية الرصد، فبدلاً من التعبير عن الذات، تتحول هذه الذات إلى مراقب للعالم الجديد، الذي يختلف عنه، فالنور الذي يشكل قوس قزح وحاتي الجلاء، صورتان ترتبطان بعالم المدينة. ولكن حركة المعنى في إبراقها عن طبيعة اليومي في نص حجازي، لا تقف عند حدود الضياع أو الغربة المعرفية، لمعاينة نسق مغاير، وإنما تدخل من خلال نسق المراقبة التي أشرنا إليها سابقاً، إلى معاينة جانب مهم، أسهم - بالضرورة - في تكوين الغربة المعرفية، وغياب التوحد الذي يمنح هذه الذات بعضاً من اتزانها. وتأمل النص الشعري المعبر عن هذه الجزئية يشير إلى تغير في البناء الشعري، من خلال (الريح الهين)، التي تمارس تأثيرها في وجود حالة اتزان فطري نابعة من المراقبة، ولكن هذا الارتياح الفطري، لا يلبث أن يفصح عن مفارقة دالة، حين تنتقل المراقبة من مراقبة الآخر المباين إلى مراقبة الذات، في حالة مقارنتها بالآخر، فصورة الآخر من خلال الوقوف عند ألف المد في الكلمات (فارس - قواماً - فارعاً)، تشير إلى ارتفاع ما، ينظر إليه السارد انطلاقاً من وضعه الخاص الذي تجلى في المقاطع السابقة، فالآخر يحقق توحده من خلال تناغمه وتوافقه مع الأنثى، التي يتأبط ذراعها، بينما الشاعر يحمل سلة فيها ثياب، ومن هنا تتشكل المفارقة، التي تشير إلى جزئية مهمة وأساسية، أسهمت في تشكيل التشتت والإحساس باليومي.

وإذا كانت حركة المعنى في المقاطع السابقة، تشير إلى جزئيات تمثل إشكاليات وثيقة الصلة بالسارد الفعلي في النص، ومن خلال الخلفية المعرفية، التي اصطدمت بواقع يهشم منطلقاتها، بالإضافة إلى جزئيات ترتبط بالحاجة إلى التوحد بالآخر والتناغم معه، فإن حركة المعنى بداية من المقطع الرابع، تتجه اتجاهاً مغايراً، يرتبط برصد المغايرة

التكوينـــية لطبيعة المدينة وأهلها، وإذا كانت حركة المعنى قد ألمحت إلى شـــيء قريب من هذا التوجه في المقاطع السابقة، فإنها – هنا – تبدأ في تقديمها بشكل مباشر:

والناس يمضون سراعاً
لا يحفلون
أشباحهم تمضي تباعاً
لا ينظرون
حتى إذا مرّ الترام
بين الزحام
لا يفزعون
لكنني أخشى الترام
كل غريب ها هنا يخشى الترام
وأقبلت سيارة مجنحة
كأنها صدر القدر
تقل ناساً يضحكون في صفاء
أسنانهم بيضاء في لون الضياء
وجوههم مجلوة مثل الزهر
كانت بعيداً، ثم مرت، واختفت
لعلها الآن أمام السيدة
ولم أزل أجرّ ساقي المجهدة

بداية من هذا المقطع، ينتقل التركيز من الذات الشاعرة إلى المدينة وأهلـــها، فإذا كان المحرك في المقاطع السابقة يتمثل في الذات الشاعرة بالرغم من اندحارها وتشظيها، فإن المحرك هنا يتشكل من خلال سمات

مـــرتبطة بأهـــل المدينة، ويأتي التوجه لمعاينة وعي الذات الشاعرة بهذه الجزئية في مرحلة تالية، بحيث تغدو منفعلة وليست فاعلة. وتتجلى أولى السمات المرتبطة بأهل المدينة، من خلال سمة الآلية، فكل واحد مشغول بذاتـــه، وكأنها مركز الكون، ولا شيء يشغله طالما يقع خارج حدود ذاته، وتشير تقنية الحذف في قوله (لا يحفلون) و(لا ينظرون)، إلى دلالة مهمـــة ترتبط بطبيعة النفي، لأن النفي أفاد مطلق الأمور التي يمكن أن تكـــون محل احتفال، ومحل نظر، مما يشير إلى أن الآلية أصبحت طبعاً يستند إلى حالة معرفية تكوينية.

إن هـــذه الآلية الخاصة المنطوية على اهتمام خاص بالذات، يشير إلى تعاملـــهم بشكل آلي، مع جزئيات قد ينظر إليها السارد الفعلي في الـــنص نظـــرة مغايرة لقدومه من حالة معرفية ترتبط بالفطرة، فهم – لـــتعودهم علـــى التـــرام وعلى الحياة الآلية المرتبطة بواقع المدينة – لا يفـــزعون من الترام، الذي يمثل بالنسبة للسارد الفعلي في النص صورة مفـــزعة، وهـــنا قـــد يدخل بنا اليومي لدى حجازي – بالإضافة إلى الإشكاليات الأخرى – إلى نسق الاغتراب الحضاري.

والإيمـــان بوجـــود هذا النسق من الاغتراب الحضاري، قد يفسر الصورة التالية، التي تتجلى من خلال حركة المعنى، التي تحاول أن ترصد التـــباين الواضـــح بين السارد وبين أهل المدينة، فالسيارة (حين تكون صوت القدر) على حدّ تعبير النص الشعري، قد تشير إلى وعي فطري يفرق من كل ما هو حضري.

إن بـــناء المقطـــع الرابع يقوم على رصد المباينة بين السارد وأهل المديـــنة، بداية من الآلية، والانزواء خلف الذات، ومروراً بضحكاتهم الـــصافية، ووجوههم المجلوة مثل الزهر، وانتهاء بمعرفة وتحديد الهدف، وسرعة الوصول إليه، وحتى يكون التباين واضحاً تأتي الجملة الأخيرة –

ولم أزل أجـــرّ ســـاقي المجهدة – كأنها الناقوس الذي يعيد المتلقي إلى صورة السارد، التي أسست وشكلت في المقاطع السابقة.

إن تكـــرار الشاعر لقوله (ولم أزل أجرّ ساقي المجهدة) يشير إلى ثبات في صورة السارد فلم تفلح المراقبة في هدهدة ذلك الشعور بالغربة والضياع، وعدم التواصل، الذي شكلته طبيعة المدينة المنطوية على ذاتها، ومن ثم سنجد النص الشعري في المقطع الأخير، يبدأ بالإشارة إلى هذا النـــسق المرتبط بطبيعة المدينة، ثم ينطلق منه إلى محاولة التوحد بالشبيه والنظير:

والناس حولي ساهمون
لا يعرفون بعضهم لا يعرفون
هذا الكئيب
لعله مثلي غريب
أليس يعرف الكلام
يقول لي حتى سلام
يا للصديق
يكاد يلعن الطريق
ما وجهته؟
ما قصته؟
لو كان في جيبـــي نقود
لا لن أعود
لا لن أعود ثانياً بلا نقود
يا قاهرة
أيا قباباً متخمات قاعدة

يا مئذنات ملحدة

يا كافرة

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة

أجر ساقي المجهدة

للسيدة

للسيدة

إن الإلماح إلى الجزئية الفاعلة في تشكيل طبيعة المدينة، التي ساهمت في تكوين اليومي وتشكيله لدى حجازي، كان له تأثير على توجيه حركة المعنى وجهة جديدة، ربما تكون فاعلة في هدهدة الإحساس بالغربة والاندحار، وذلك من خلال محاولة التوحد بالشبيه والنظير، طالما الوجه المقابل المباين، لا يشير إلى تواصل ما، مع القادم، وتتشكل سمات هذا الشبيه بداية من (الكئيب)، (والغريب)، اللتين تشيران، إلى صفتين تمّ تأسيسهما سابقاً وإلصاقهما بالسارد الفعلي في النص، وتتوالى الصفات التي تجمعهما من خلال قوله (أليس يعرف الكلام - يقول لي حتى سلام)، لتشير إلى جزئية فقدان التواصل مع هذا الكيان الكبير، الذي ينتمي إلى حالة معرفية مغايرة.

وقد أفضت محاولة التواصل، التي انطلقت من المشابهة، إلى إحساس بعمق المعاناة التي يعانيها ذلك الشبيه، ومن ثم يتولد نوع من التعاطف من خلال التساؤل عن الاحتمالات التي ترتبط بقصته ووجهته، بالإضافة إلى نمو ذلك التعاطف حتى يصل إلى حدود نية المساعدة، التي يمنع تحققها عدم وجود النقود.

إن تلاشي التواصل مع الشبيه والنظير، بالإضافة إلى استحضار عدم التواصل مع ذلك الكيان الأعظم الممثل في المدينة، يشير إلى ديمومة الحالة واستمرارها، وهذا قد يكون مبرراً للثورة العارمة التي رأيناها واضحة في

نهاية النص، التي تتجلى من خلال الصفات التي يتمّ إسدالها عليها بداية من القباب المتخمات، والمئذنان الملحدة، والكافرة، ويمكن وضع هذه الصفات الموجهة إلى المدينة في إطار طبيعة تلقيها لذلك القادم، فالمدينة لم تقدّر قيمته، فهو – في هذه المدينة – فقد وجوده واتزانه.

فاليومي في هذا النص الشعري مرتبط بجزئية الانتقال من نسق له سطوة معرفية فطرية، إلى نسق له سطوة معرفية تجريبية، وهذا الانتقال يشير إلى شرخ قوي أو حاد يتشكل من طبيعة السارد الفطرية، وطبيعة المدينة المعرفية الخاصة، فهو في إطار سياقه المعرفي السابق، كان له وجود ملموس ومدرك، ولكنه بعد فقد اتزانه، بانتقاله إلى المدينة، أصبح كالموتى أو كلا شيء أو كالرؤيا العابرة، وكلها جزئيات تشير إلى طبيعة المعاناة أو سوء التكيف الذي يعانيه الشاعر، في التحامه بواقعه الجديد.

إن تجارب العناية باليومي السابقة، كلها ترتبط بالإشكاليات الذاتية، التي تولد الاندحار والتشظي في رحلة السعي النهارية، سواء كانت هذه الإشكاليات متعلقة بسؤال وجودي كما رأينا عند صلاح عبد الصبور، أو بآلية الموظف البسيط كما وجدنا عند حامد طاهر، أو بالتحول المعرفي من سياق فطري إلى سياق تجريبي عند أحمد عبد المعطي حجازي. ولكن تأمل هذا النسق لدى أمل دنقل، سوف يشير إلى أن هذا النسق لديه قد مرّ بمرحلتين، الأولى ترتبط بمعاينة الذاتي الفردي، وبرصد القنوط والموت والتصلب، والوقوف في حدود دائرة مغلقة، كما يتجلى في قصيدته (يوميات كهل صغير السن)[40]، من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، والأخرى ترتبط بالذاتي الفردي حين يتّحد بإطار موضوعي ينطلق من الهزيمة أو النكسة المدوية، والإشارة إلى وجود المرحلتين، لا تعني – بالضرورة – أننا نوافق على الثنائية غير المتحققة منطقياً، التي تتشكل في إطار الذاتي الموضوعي في

مناخنا الثقافي، فكل إبداع حقيقي هو ذاتي وموضوعي في الوقت ذاته، وإنمـــا أشرنا إلى هاتين المرحلتين، لكي ندرك أن طبيعة المناخ العام، قد أثرت في طبيعة اليومي، ولوّنت القصيدة بصور دموية حادة.

وإذا كان هذا التوجه عند أمل دنقل في يومياته الأولى، قد ارتبط بالهـــامش، ســـواء كان هذا الهامش مرتبطاً بالذات أو بالآخر، فإنه في المـــرحلة الأخيرة، يرتبط برصد الذات – التي ظلت على هامشيتها – وهـــي متجذرة في سياق موضوعي عام، وهذا السياق يؤدِّي دوره في توجـــيه الـــنص الشعري توجيهاً خاصاً، بحيث تغدو الهزيمة هي المحرك الأساسي لليومي، لدى الذات الشاعرة.

يتجلى ذلك حين تتوقف عند قصيدة (فقرات من كتاب الموت)[41]، مـــن ديوانه (تعليق على ما حدث) فالقصيدة تنتهج البناء الدائري، بحيث تكـــون لحظة البداية هي لحظة النهاية، وفي إطار هاتين اللحظتين، يتشكل اليومي:

كل صباح...
أفتح الصنبور في إرهاق
مغتسلاً في مائه الرقراق
فيسقط الماء على يدي... دماً

* * *

وعندما أجلس للطعام مرغماً
أبصر في دوائر الأطباق
جماجماً
جماجماً
مفغورة الأفواه والأحداق

إن النص يبدأ البداية المعهودة، التي لمسنا وجودها في كل قصائد اليومي السابقة، بحيث تبدأ من لحظة الصحو أو الصباح المعهودة، ولكن البداية في نص أمل دنقل، وإن انطلقت من لحظة البداية المعهودة، فإنها تأتي مختلفة، انطلاقاً من طبيعة الصباح المغايرة، فالنقط الموضوعة (...) بعد كلمة الصباح، تشير إلى استحضار صفات محذوفة، ستكشف عنها الصور التي تتشكل تدريجياً، في إطار مغايرتها للمعروف والمقرر والمنطقي، فالماء الذي يتحول إلى دم، يشير إلى صباح مغاير ومتوال في آلية حادة ومميتة.

ولا تتوقف حركة المعنى عند حدود الماء الذي يتحول إلى دم، وإنما تنتقل إلى صورة أخرى، من خلال النسق التركيبي السردي، الذي ينتقل من جزئية كاشفة عن طبيعة الصباح، إلى جزئية أخرى، تكون صورة صادمة إلى حدّ بعيد، فبعد صورة الجلوس إلى الطعام مرغماً، تسأتي صورة الجماجم المفغورة الأفواه والأحداق، لتشير إلى طبيعة المناخ الذي يظلل اليومي لدى أمل دنقل، فهذا اليومي وثيق الصلة بالهزيمة، فصورة الماء الذي يتحول إلى دم، بالإضافة إلى صورة الطعام التي تتحول إلى جماجم، تشير إلى إحساس مسيطر يطبق سيطرته، على كل شيء يحيط بالسارد الفعلي في النص.

إن هذه السيطرة التي تحيل كل شيء يحيط بالذات الشاعرة إلى صور خاصة للإحساس بالهزيمة، تؤثر - بالضرورة - في رحلة السعي النهارية، التي يحاول الشاعر من خلالها أن يهدهد ذلك الإحساس، أو على الأقل يحاول أن يحفظه في مكان بعيد، بحيث لا يلح عليه بشكل مطبق:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتي النهارية

أحمل في مكانها مذياعاً
(أنشر حولي البيانات الحماسية... والصداعا)
وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية
أحمل في مكان رأسي الحقيقية
قنينة الخمر الزجاجية

إن استحضار الصورتين الأساسيتين في المقطع الأول، والمرتبطتين بتحول الماء إلى دم، والطعام إلى جماجم، واللتين تشيران إلى سيطرة نسق مناخ الهزيمة على الجزئيات المحيطة بالسارد الفعلي في النص، شيء مهم، حتى نفهم طبيعة المحاولات التي يقوم بها السارد للخروج من هذا الأفق، والمحاولة الأولى هي محاولة للخروج من هذا النسق بحفظ الرأس في الخزائن الحديدية، وهي تشير إلى محاولة السارد في إبعاد نفسه عن التفكير في الهزيمة، ومن خلال حركة المعنى تأخذ هذه المحاولة توجهاً مغايراً، يرتبط بالتعاظم على هذا الإحساس، من خلال التشدق بالبيانات الحماسية، التي تؤمن بأن المغايرة المرتبطة بالنصر، سوف تلوح في الأفق.

ولكن هذه المحاولة الأولى، لم تفلح في هدهدة الشعور بذلك الإحساس المحيط بالهزيمة، من خلال محاولة الابتعاد عن الموضوع أو عدم التفكير فيه، أو من خلال التعاظم عليه، من خلال الإيمان الأجوف بالمقابل والمضاد، ولهذا تأتي المحاولة الأخيرة المرتبطة بالتغييب، من خلال قنينة الخمر، التي تؤدِّي دورها في رجوع السارد الفعلي في النص، إلى يومياته الأولى، المرتبطة برصد ذاته والآخرين، الذين ينضوون في إطار المهمشين:

أعود مخموراً إلى بيتي
في الليل الأخير
يوقفني في الشارع للشبهة
يوقفني... برهة

وبعد أن أرشوه... أواصل المسير!

* * *

توقفني المرأة

في استنادها المثير

على عمود الضوء

(كانت ملصقات (الفتح) و(الجبهة)

تملأ خلف ظهرها العمودا

تسألني لفافة

لم يترك الشرطي...

واحدة من تبغها الليلي)

تسألني إن كنت أمضي ليلتي... وحيداً

وعندما أرفع وجهي نحوها

سعيداً

أبصر خلف ظهرها: شهيداً

معلقاً على الحائط، ناصع الجبهة

تغوص عيناه كنصلين رصاصيين

أصرخ من رهافة الحدين

أمضي بلا وجهه!!

إن الإشـــارة إلى جـــزئية التغييب، التي انتهى إليها المقطع الثاني دلالـــياً، جزئية مهمة، لأن هذا التغييب - حتى لو كان تغييباً جزئياً - ســـيؤدّي دوره في عودة السارد الفعلي في النص إلى يومياته في مرحلته الأولى المرتبطة برصد المهمشات الليليات، وبالإشارة إلى جزئيات وثيقة الصلة بالنقد الاجتماعي.

فالبداية الجديدة، المرتبطة بالتغييب، تتشكل من خلال الحال (مخموراً)، التي تتيح له الابتعاد عن النسق المسيطر، فتبدأ الصور المرتبطة بالنقد الاجتماعي في الظهور، بداية من الرشوة، التي يقدمها للشرطي، الذي يشير إلى نسق خاص من المراقبة المحيطة بكل شيء في ذلك السياق الحضاري، ومروراً بصورة المرأة الساقطة، التي يصبح وجودها بارزاً في لحظات السقوط والهزيمة.

ولكن ممارسة هذا النسق الخاص من اليوميات، تحت تأثير التغييب الجزئي، لا تفلح في طمس كل معالم العالم المسيطر الذي يحاول الابتعاد عنه، ففي رصده للمرأة الساقطة المستندة إلى عمود النور، تظهر خلفها صورة الملصقات التي تعيده بالقوة إلى الإطار الذي يحاول الابتعاد عنه، وثمة جزئيات دلالية تتشكل في إطار هذه الصورة، تنمّ عن مفارقة واضحة، فالسقوط أو الهزيمة التي تشير إليها تلك المرأة الساقطة، تتباين تبايناً واضحاً، مع الشعارات المرتبطة بالفتح والانتصار، وهذا التباين يولد في النص مفارقة خاصة.

وانطلاقاً من هذه المفارقة الحادة، يبدأ التغييب الجزئي في التلاشي تدريجياً، وإن ظل موجوداً، يمارس دوره في إبقاء حركة المعنى، واقفة عند منطقة خاصة من التغييب المرتبط ببداية الصحو، ذلك الصحو الذي أوجدته المفارقة الحادة السابقة، والتي بدأت تعيد السارد الفعلي في النص إلى النسق المسيطر للإحساس بالهزيمة، الذي حاول الابتعاد عنه. يتجلى ذلك إذا توقفنا عند المفارقة الحادة الأخرى، التي جعلت الصحو كاملاً، فالسعادة التي تتكوّن على وجه السارد الفعلي في النص، بعد سؤال المرأة الساقطة إن كان يمضي ليلته وحيداً، لا تلبث أن تتلاشى، بعد معاينة صورة الشهيد المعلقة على الحائط، وصورة الشهيد من خلال الصفات المسدلة عليها، تشير إلى اتهام الجميع، ومن ثم يتحقق الصحو كاملاً من التغييب، الذي حاول من خلاله الابتعاد أحزانه، والابتعاد عن الدائرة

المغلقــة والمطــبقة عليه، ويتجلى الصحو، من خلال الصراخ، والسير بلا وجهة، للإشارة إلى عودته إلى إطاره الذي حاول الابتعاد عنه.

إن المحــاولات العديدة التي قام بها السارد الفعلي في النص، سواء تلك المحاولات التي قام بها في رحلة السعي النهارية في المقطع الثاني، أو محاولة التغييب الجزئي من خلال الخمر، التي أعادته إلى نسق يومياته في شكلها الأولى، لم تفلح في إبعاده عن النسق الأساسي المسيطر والفاعل، والمحــرك لحركة المعنى في النص الشعري، والمرتبط بيوميات الهزيمة، فقد ظــل الإحــساس واضحاً وحاضراً حضوراً قوياً. وشعور المتلقي بهذا الحــضور، ربما يكون شيئاً مهماً لإدراك طبيعة خلخلة الأسس المعروفة والمقســورة، والتي بدأ بها النص الشعري المقطع الأخير، للإشارة إلى أثر حدة الشعور بهذه اليوميات:

فاجأني الخريف في نيسان

وطائر السمان

حط على شواطئ البحر الشمالية

طلبت من تحبه نفسي قبيل النوم

فلم أجد إلا عذاب الصوم

طلبت من تحبه نفسي

(في الظل والشمس)

فلم أجد نفسي

....

وها أنا خلف النوافذ الزجاجية

أرقب عند المغرب الشاحب:

طائري الغائب.

فالإحساس بالحضور القوي لنسق الهزيمة المحرك، ربما يكون كاشفاً عن خلخلة متعمدة، فالخريف معادل الذبول وصفرة النهاية، جاء - عكس المتوقع - في شهر من شهور الربيع، وهذه الصورة المتعمدة للإيحاء بطبيعة السارد الخاصة في إطار شعورها الحاد بيوميات الهزيمة، تتجاوب معها صورة أخرى، مرتبطة بطائر السمان، الذي يصل مصر في فصل الخريف.

إن الصورتين السابقتين اللتين تعمقان الإحساس بمناخ الهزيمة، قد أحدثتا خلخلة في النسق الزمني المعهود، ومن ثم كان اللجوء إلى جزئية شديدة الخصوصية، ربما تصلح لأن تكون مخرجاً من هذه الدائرة المطبقة، وهذه الدائرة ترتبط بتجربة حب شديد الخصوصية، يشي بهذه الخصوصية الإشارة مرتين إلى (نشيد الإنشاد)، من خلال قوله (طلبت من تحبه نفسي... قبيل النوم)، والأخيرة في قوله (طلبت من تحبه نفسي - في الظل والشمس)، والنتيجة في المرتين لم تفضِ إلى قدرة على الخروج من خلال استحضار هذه التجربة، من النفق المظلم المرتبط بيوميات الهزيمة.

وهنا يمكن أن نشير إلى مغايرة في قصائد العناية باليومي لدى أمل دنقل، عن أحمد عبد المعطي حجازي، وحامد طاهر، هذه المغايرة التي شكلت الاختلاف، فإذا كانت الحاجة للتوحد بالآخر لديهما تمثل إشكالية تسببت في تشكيل اليومي ووجوده بشكل بارز، فإنها لدى أمل دنقل، وفي مرحلته الثانية على نحو خاص، قد تحولت إلى نسق يحاول من خلال التمسك به التخفيف من حدة شعوره بالإشكالية الأولى والأساسية، والمرتبطة باليومي المتعلق بالهزيمة.

الخاتمة وحصاد البحث

وبعد، فهذه الدراسة كانت تحاول الوقوف عند جزئية مهمة وأساسية في شعرنا الحديث، وهي جزئية (جمالية التقرير)، وقد كانت

نقطـــة الانطلاق في تناول الموضوع مرتبطة في الأساس برصد التحول والانـــتقال من سيادة مذهب أدبـــي إلى سيادة مذهب أدبـــي آخر، وقـــد كـــان هذا الانتقال مهماً، لأنه أوجد نوعاً من المغايرة في مفهوم الشعر، فإذا كان مفهوم الشعر في إطار سيادة التوجه الرومانسي يرتبط بالتعبير عن الذات، فإن المفهوم قد تغير في فترة سيادة التوجه الواقعي، ليرتبط بالرصد التمثيلي للواقع.

وقـــد كان هذا التحول في مفهوم الشعر ذا تأثير كبير في خلخلة ســـلم القـــيم الفنية، فما كان في البؤرة أصبح في الهامش، وما كان في الهـــامش أصـــبح في البؤرة، وقد انتقى البحث جزئية وحيدة من هذه الجـــزئيات العديدة، التي أصابها التحول، فإذا كان التحول مع التوجه الواقعي، يرتبط بجزئيات مثل العناية ببنية القصيدة، وكأنها كيان منفصل عـــن الشاعر له وجوده الخاص، ومثل وجود آليات موضوعية مأخوذة مـــن فنون نثرية كالرواية والمسرح، فإن البحث يركز فقط على جزئية الـــتحول اللغوي، بعيداً عن المعجم الرومانسي، الذي كان سائداً قبل ذلك.

وقـــد أثـــبت الـــبحث أن هذا التحول، الخاص باستخدام اللغة التقريـــرية، كـــان مـــرتبطاً في الأساس بمحاولة التواصل مع المتلقي، ومشاركته في حياته الواقعية، وتقديم تمثيل خاص لها، يكشف عن طبيعة هذه الحياة وقيمتها.

وقـــد حـــاول البحث – جاهداً – أن يبحث عن السمات الخاصة باللغـــة التقريرية، التي تجلت في جزئيات مهمة، مثل البعد عن الاستعارات البعـــيدة الأطـــراف، الـــتي قد تحتاج إلى إعمال الذهن، وهذا التوجه – بالإضـــافة إلى نقطـــة الانطلاق من التمثيل الموضوعي للواقع – أدّى إلى جزئية أخرى ترتبط بالإخبار عن الواقع المحيط، بتعدد أشكاله وهيئاته.

وجاءت السمة الثانية منطلقة - أساساً - من محاولة التواصل بين الشاعر والمتلقي، وهي سمة التركيز على المشترك الإدراكي بين المبدع والمتلقي، أو الوعي المشترك بينهما.

أما السمة الأخيرة، فإنها جاءت مرتبطة بمحاولة الشعراء - في البداية على الأقل - إبداع قصائد تنتهج العناية باليومي، والإصرار على التفاصيل، وقد كان هذا التوجه من الشعراء يرتبط - في الأساس - بمحاولة توجيه المتلقي، إلى قيمة ما يكتبون، وكأن هذا التحول اللغوي يرتبط بسياق حضاري خاص، يفترض أن تكون هناك مغايرة في طبيعة الآليات الفنية التي يعتمدها الشاعر لتحقيق قيمة التواصل.

وفي دراسة هذه السمات لدى الشعراء موضوع الدراسة، أثبتت الدراسة، أن هناك مساحات للتشابه، وأن هناك - أيضاً - مساحات للاختلاف. ففي السمة الأولى عدم التعويل على الاستعارة والارتباط بنسق الإخبار، نجد أن هذه الجزئية لدى حجازي ترتبط بالتعبير البسيط، ولكن هذه البساطة لا تنفي عن نصه الدلالة الفنية الكبرى. أما لدى أمل دنقل فإنها ارتبطت بنسق إخباري يرتبط بمراقبة الآخر، ومحاولة تقديمه إلى المتلقي، ولكن هذه المراقبة ظلت واقفة عند حدود المراقبة، ولم تفلح - بالرغم من المحاولة - في بناء النموذج أو النمط، وهذا ربما يكون راجعاً إلى أن صوت الذات في إبداع أمل دنقل يظل له حضوره الواضح، فهو لا يرصد الآخر فقط، وإنما يقدم رصداً للذات في أثناء رصده للآخر. وهذه الجزئية لدى حامد طاهر، ظلت واقفة عند حدود الرصد الحيادي، ولكنها - أيضاً - لم تصل إلى تشكيل النموذج، الذي يشير إلى مشابهين له، وعللّنا ذلك، بمحاولة الشاعر الإمساك بأكثر من خيط في وقت واحد، بالإضافة إلى الاستخدام

المتعمد لآليات فنية مأخوذة من فنون نثرية أخرى، وهذا التوجه يهشم تفاصيل النموذج، ويجعلها بعيدة عن التحقق الكامل.

أما لدى صلاح عبد الصبور، فإن رصده للآخر المرتبط بنسق إخباري، قد ارتبط من البداية، بتشكيل النموذج، وفي تشكيله لنماذجه، نجد أن هناك طريقتين لتشكيل النموذج، الأولى يقدم فيها مقدمة إجمالية للانتخاب، ينتخب منها النموذج ويكونه، وفي الأخرى نجده يتخلص من هذه المقدمة الإجمالية، ويدخل إلى نموذجه مباشرة.

أما السمة الثانية والخاصة بالتعويل أو التركيز على المشترك الإدراكي، فالبحث توقف عند أحمد عبد المعطي حجازي ومحاولته الاهتمام بجزئيات مشتركة، ترتبط بالمبدع وبالمتلقي، وبالإنساني في مداه الرحب، وذلك من خلال التركيز على حاجات إنسانية مثل الحاجة إلى الحب والخبز، والارتباط بسلطة نموذج متخيل، تجعل الإنسان لا يقف عند حدود واقعه، وإنما يحاول – دائماً – التعاظم على واقعه للوصول إلى هذا النموذج المتخيل.

وهذا التوجه لدى حامد طاهر، الخاص بالعناية بالمشترك الإدراكي، أو الوعي المشترك، نراه يختلف عن توجه حجازي، فهو يستخدم هذا المشترك الإدراكي في نصه الشعري، لمحاولة تقريب إحساس أو شعور يستعصي على التعبير، أو على الإمساك.

أما الجزئية الأخيرة والمرتبطة بالعناية باليومي، فإن البحث قد أثبت أن هذا التوجه قد أوجد نسقاً تقريرياً خاصاً، على الرغم من تعدد أشكال هذا اليومي في شعرهم، فإذا كان اليومي يرتبط في الأساس بإشكاليات تبرر وجوده وتشكيله، فإن تجليه قد اختلف من شاعر إلى آخر، فاليومي لدى صلاح عبد الصبور يرتبط بسؤال وجودي، فلم يكن الاندحار اليومي إلا محاولة لإسدال نوع من المدهدة أو الهدوء

علـــى جرح الذات المشدودة إلى هذا السؤال الوجودي، الذي لا يطل برأسه إلا مع العودة إلى الذات ليلاً.

ولـــدى حامد طاهر سنجد هذا التوجه مرتبطاً بإشكاليات ذاتية، تـــرتبط بآلـــية الموظف البسيط، الذي يعاني غربة حضارية، مشفوعة بالحاجة إلى التوحد بالآخر، بينما نجد هذا التوجه لدى حجازي مرتبطاً بحدّة الانتقال من نسق فطري إلى نسق تجريبـــي، يفقده هدوءه واتزانه.

أما اليومي لدى أمل دنقل، فقد مرّ بمرحلتين: الأولى منهما ترتبط برصد الذات الفردية، والاهتمام بالمهمشين الآخرين، والأخرى ترتبط برصـــد الذات حين تتجذر في سياق موضوعي، ينطلق من الإحساس بالهزيمة.

والمـــتأمل لإبداع الشعراء موضوع الدراسة يدرك أن هذا التوجه الخاص بدراسة جمالية التقرير، قد ارتبط في الأساس بآليات موضوعية، مـــثل الـــسرد الشعري، والنسق الدرامي، والعناية ببنية القصيدة كأنها كيان منفصل، ولكن البحث لم يتوجه بشكل مباشر إلى هذه الجزئيات، لأنها قد تحتاج إلى دراسة مستقلة.

الهوامش والتعليقات

(1) أحمد بزون: قصيدة النثر الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت 1996، ص 123.

(2) جريرسسون: مقال في كتاب (الرومانتيكية ما لها وما عليها)، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة للكتاب، 1986، ص 57.

(3) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية، القاهرة 1955، ص 44.

(4) محمد شبل الكومي: النظريات الأدبية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2003، ص 107.

(5) محمد مندور، السابق، ص 46.

(6) فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، وزارة الإعلام العراقية، 1975، ص 347.

(7) محمد شبل الكومي، السابق، ص 62.

(8) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص 178.

(9) فاضل تامر، السابق، ص 356.

(10) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 129.

(11) حامد طاهر: قصائد عصرية، بدون دار نشر، 1989.

(12) حامد طاهر: عاشق القاهرة، بدون دار نشر، 1992، ص 17.

(13) السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1983، ص 358.

(*) بالرغم من هذه الحقيقة العلمية شبه المقررة، فإننا نجد بعض الآراء ترى أن هذا المنحى بدأ مع الرومانسيين الغربيين، فقد أشار خليل حاوي في كتابه عن جبران خليل جبران إلى أن شعراء مثل وردزورث وهوغو وغيرهما من الرومانسيين قد عادوا للحياة ليأخذوا منها كلماتهم بعد تهذيبها، فهم

يؤشـرون الكلام المألوف على العودة إلى المعجم، وهذا يعني أن الميل إلى الاسـتفادة من لغة الحياة اليومية قد ظهر مع الرومانسيين قبل دعاة الشعر الحر في الغرب) خليل حاوي: جبران خليل جبران، ص 282.

(14) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2002، ص 145.

(15) عبد الرحمن محمد القعود، السابق، ص 149.

(16) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص 100.

(17) أحمـد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، 1993، ص 256.

(18) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، ط 4، القاهرة 1995، ص 98.

(19) حامد طاهر: عاشق القاهرة، السابق، ص 63.

(20) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 172.

(21) أمل دنقل، السابق، ص 264.

(22) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 187.

(23) محمـد بـدوي: الجحـيم الأرضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة 1986، ص 8.

(24) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 195.

(25) محمد بدوي، السابق، ص 58.

(26) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 289.

(27) محمد بدوي، السابق، ص 58.

(28) أحمد عبد المعطي حجازي، السابق، ص 43.

(29) أحمد عبد المعطي حجازي، السابق، ص 38.

(30) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر، بدون دار نشر، أو تاريخ، ص 153.

(31) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر السابق، ص 183.

(32) صلاح عبد الصبور، السابق، ص 220.

(33) ياسـين النصير: اليومي والمألوف في الشعر العربـي المعاصر، مجلة الأقلام العراقية، العددان 11، 12، 1987، ص 201.

(34) فخري صالح: شعرية قصيدة التفاصيل، فصول، مجلد 15، عدد 3، 1996، ص 142.


تحليل النص الشعري